25me Année — Février 1938

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le N° : 7 fr. — Étranger : 8 fr. 50



N° 202 25me Année. Février 1938.

Cahiers du Sud

Tome XVII. — 1er Semestre 1938

Un Médecin de Campagne

Je me trouvais en grand embarras : il me fallait partir pour un voyage urgent; un grand malade m'attendait dans un village à dix lieues de là; de furieuses bourrasques de neige remplissaient le large espace entre lui et moi. J'avais bien une voiture, légère, à grandes roues, tout à fait ce qu'il faut pour nos routes; emmitouflé dans ma pelisse, ma trousse à la main, j'étais déjà dans la cour, prêt à partir; mais le cheval manquait, le cheval ! Le mien était, la nuit passée, crevé d'épuisement dans cet hiver glacial; ma servante courait à ce moment le village, pour qu'on lui en prêtât un; mais c'était sans espoir, je le savais, et, de plus en plus recouvert de neige, de plus en plus immobile, je restai là en vain. A la porte apparut la jeune fille, seule, brandissant sa lanterne ; naturellement, qui allait à présent prêter son cheval pour une telle course ! J'arpentai encore une fois la cour; je ne voyais point d'issue ; absorbé, tourmenté, je heurtai du pied la porte branlante du parc à cochons, inutilisé depuis des années. Elle s'ouvrit et battit longuement. Il s'en échappa une odeur chaude, comme celle des chevaux. Une morne lanterne se balançait à une corde. Accroupi dans cet étroit réduit, un homme nous regardait de ses honnêtes yeux bleus. « Faut-il atteler ? », me demada-t-il en sortant à quatre pattes. Je ne savais que répondre, et me baissai pour voir ce qui se trouvait encore là. La servante était à mes côtés. « On ne sait jamais tout ce qu'on a

chez soi », dit-elle, et tous deux nous éclatâmes de rire. « Holà ! frère ! Holà ! sœur! », cria l'homme ; et deux chevaux, deux fortes bêtes aux flancs puissants, baissant comme des chameaux leur tête sans défaut, se glissèrent à force de reins, les jambes serrées au corps, par l'étroite porte qu'ils remplirent entièrement. Mais ils étaient aussitôt debout, hauts sur jambes et le corps tout fumant. « Aide-le », dis-je à la jeune fille, et docilement elle se hâta de lui tendre les harnais. Mais à peine est-elle auprès de lui, que le garçon l'enlace et plaque son visage sur le sien. Elle pousse un cri et se réfugie auprès de moi: deux rangées de dents s'impriment en rouge sur sa joue. « Brute »!, m'écriéje, furieux, « veux-tu le fouet ? »; mais je songe aussitôt que c'est un étranger, que je ne sais d'où il vient et qu'il me rend spontanément service, alors que je suis abandonné de tous. Devinant sans doute ma pensée, il ne prend point mal ma menace, et, toujours occupé à ses chevaux, ne se retourne qu'une fois vers moi pour me dire de monter. Et en effet: tout est prêt. Certes, je ne suis jamais sorti, avec un si bel attelage, et je monte tout guilleret. « Mais c'est moi, qui conduirai, tu ne connais pas le chemin », dis-je. « Pour sûr !», dit-il, « je ne vais point avec vous, je reste avec Rose ». « Non », s'écrie Rose, et dans un juste pressentiment de la fatalité de son sort, elle court à la maison; j'entends le cliquetis de la chaîne qu'elle met à la porte ; j'entends le claquement de la serrure; je la vois traverser en courant le vestibule et les chambres, où par surcroît de précaution elle éteint toutes les lumières, afin de se rendre introuvable. « Tu vas venir avec moi », dis-je au garçon, « ou je renonce à ma course, aussi urgente soit-elle; pas question de te donner la fille en paiement! » « Hardi! », crie-t-il en claquant des mains; la voiture est entraînée comme du bois par le courant; j'entends encore sous l'assaut du garçon la porte de ma maison craquer et voler en éclats ; puis un bruissement gagne tous mes sens et m'emplit les yeux et les oreilles. Mais cela aussi ne dure qu'un instant : comme si ma cour débouchait dans celle de mon malade, me voilà déjà arrivé; tranquilles se tiennent les chevaux; la neige ne tombe plus; clair de lune tout autour; les parents du malade sortent en hâte de la maison; sa sœur les suit ; on m'enlève presque de la voiture; à leurs discours désordonnés je ne comprends

rien; dans la chambre l'air est à peine respirable; le fourneau négligé fume; il faudrait ouvrir les fenêtres; mais je veux d'abord voir le malade. Maigre, sans fièvre, ni froid, ni chaud, les yeux vides, sans chemise, le garçon se soulève sous l'édredon, se pend à mon cou et me chuchote à l'oreille: « Docteur, docteur, laisse moi mourir! » Je jette un regard autour de moi; personne n'a entendu; les parents sont penchés vers nous, muets, dans l'attente de mon diagnostic; la sœur a apporté une chaise pour ma trousse. J'ouvre la trousse et fouille parmi mes instruments ; la main du garçon cherche sans cesse la mienne pour me rappeler sa prière; je saisis une pince, l'examine à la lumière d'une bougie et la repose. « Oui », pensé-je en blasphémant, » c'est dans de tels cas que les dieux viennent à notre secours, envoient le cheval qui manque, en ajoutent un second pour aller plus vite et par surcroît accordent un palefrenier ». Ce n'est qu'à présent que je pense de nouveau à Rose : que faire ? Comment la sauver ? Le charretier sur elle, comment l'en arracher? A dix lieues d'elle, avec des chevaux indomptables ! Ces chevaux, qui ont à présent, je ne sais comment, réussi à relâcher leurs harnais, ouvrent du dehors, je ne sais de quelle façon, les fenêtres, passent chacun la tête par une ouverture et, sans s'émouvoir des cris de la famille, contemplent le malade. Et comme s'ils m'engageaient à partir: « Je rentre tout de suite », me dis-je; mais je tolère que la sœur me croyant étourdi par la chaleur, me débarrasse de ma pelisse. On me porte un verre de rhum, le vieux me tape sur l'épaule; me sacrifier un tel trésor lui paraît justifier cette familiarité! Je secoue la tête ; l'étroitesse de pensée du vieux me donnerait mal au cœur; pour cette seule raison je refuse de boire. La mère est toujours au chevet de son fils ; elle me fait signe d'approcher, j'acquiesce et, pendant qu'un des chevaux, la tête dressée vers le plafond, hennit longuement, j'applique mon oreille sur la poitrine du garçon qui frissonne sous ma barbe humide. Il se confirme ce que je sais : le garçon n'est pas malade, anémié tout au plus; abreuvé de café par une mère inquiète ; mais en bonne santé et qu'il faudrait simplement d'une taloche tirer du lit. Mais je ne suis point un réformateur de l'humanité et le laisse couché. Je suis le médecin du district et fais mon devoir jusqu'au bout, plus qu'il n'en faudrait même. Mal payé,

je suis pourtant généreux, et secourable aux pauvres. Encore Rose dont il faut s'occuper; et puis, que le garçon ait raison ! Moi aussi je veux mourir. Que fais-je ici, dans cet hiver sans fin? Mon cheval est crevé, et personne au village pour m'en prêter un! Du parc à cochons, il me faut tirer mon attelage; le hasard n'y eût-il pas mis des chevaux, que j'aurais dû atteler des truies. C'est comme ça! Et je hoche la tête du côté des parents. Ils n'en savent rien, et le sauraient-ils qu'ils n'en croiraient rien. C'est facile d'écrire des ordonnances, mais difficile de s'entendre avec le monde! Enfin, ici se terminerait donc ma visite, une fois de plus on m'a dérangé inutilement; grâce à ma sonnette de nuit, tout le district me torture ; mais que cette fois, j'ai dû encore sacrifier Rose, cette belle jeune fille, qui a de longues années, si discrètement vécu chez moi, c'en est trop! Et il me faut ruser avec moi-même pour ne pas éclater contre cette famille, qui ne saurait d'ailleurs, avec la meilleure volonté, me rendre Rose. Mais quand je ferme ma trousse, et demande d'un signe ma fourrure, quand la famille est alignée devant moi, le père reniflant le verre de rhum qu'il tient à la main, la mère, probablement déçue, — mais qu'attend donc ce peuple? — larmoyante et se mordant les lèvres, la sœur brandissant une serviette toute ensanglantée, je me sens un peu plus disposé à admettre qu'à la rigueur le garçon est peut-être malade. Je vais à lui, il m'accueille, comme si je lui apportais un bouillon des plus réconfortants — hélas, à présent les chevaux hennissent tous deux; ce vacarme, ordonné en haut lieu, doit peut-être faciliter l'auscultation ? —, et cette fois il me faut bien me rendre à l'évidence: le garçon est malade. Au flanc droit, dans la région des hanches, il s'est ouvert une plaie grande comme la main. D'un rose très nuancé, sombre au fond, s'éclaircissant vers les bords, granulée, avec des caillots de sang irréguliers, béante comme une mine à ciel ouvert. Ainsi de loin. Mais de près, c'est bien plus grave. Qui pourrait voir ça sans siffloter ? Des vers, de la longueur et de la largeur du petit doigt, rosâtres et éclaboussés de sang, se tortillent au fond de la plaie et tendent vers la lumière leur petite tête blanche et leurs mille petites pattes. Pauvre petit, il n'y a plus rien à faire ! J'ai découvert ta grande blessure; de cette fleur à ton flanc tu périras! La famille est heureuse de mon activité; la sœur le dit à

la mère, la mère au père, le père aux voisins qui, sur la pointe des pieds, en se balançant et en écartant les bras, entrent dans le clair de lune de la porte entr'ouverte « Me sauveras-tu ? » chuchote dans un sanglot le garçon, fasciné par l'animation qui règne dans sa plaie. Voilà bien les gens de mon pays ! Toujours demander l'impossible au médecin. L'ancienne foi, ils l'ont perdue; le curé reste chez lui à effiler des chasubles; et c'est le médecin qui doit tout faire de sa main de chirurgien. Eh bien, comme il vous plaira: je ne me suis point offert; si vous voulez me destiner à des rites sacrés, je me laisse faire encore. Que puis-je faire d'autre, moi, vieux médecin de campagne dont on a pris la servante ! Et ils viennent me déshabiller, la famille et les ainés du village; un chœur d'enfants, leur maître en tête, chante devant la maison un air extrêmement simple sur ces paroles :

« Déshabillez-le, alors il guérira,
et ne guérit-il pas, tuez le simplement !
Ce n'est qu'un médecin, ce n'est qu'un médecin. »

Puis me voilà déshabillé; les doigts dans la barbe et en penchant la tête, je regarde tranquillement tous ces gens. J'ai tout mon sang-froid et me sens supérieur à tous. Je conserve la même attitude, encore que cela ne m'avance à rien, quand ils me saisissent par la tête et par les pieds, pour m'étendre dans le lit du malade du côté du mur, tout près de la plaie ; tout le monde quitte alors la chambre ; on ferme la porte ; les chants cessent ; des nuages cachent la lune ; je baigne dans la chaleur du lit ; comme des ombres, les têtes des chevaux se balancent aux fenêtres. « Sais-tu », me chuchote une voix à l'oreille, « sais-tu, que je n'ai en toi qu'une maigre confiance ? Toi aussi tu tombes, comme les autres, je ne sais d'où. Tu ne viens pas ici de toi-même; au lieu de me porter secours, tu ne fais que rétrécir mon lit de mort. Ah, quelle joie de t'arracher les yeux ! » « C'est vrai », dis-je, « c'est une honte. Or il se trouve que je suis médecin. Que dois-je faire ? Crois-m'en, pour moi ça ne va pas tout seul non plus ». « Et de cette excuse tu veux que je me contente? Il le faudra bien hélas ! Toujours se contenter, toujours se résigner! Avec une belle plaie je suis venu au monde; voilà tout mon bagage ». « Mon jeune ami », dis-je,

« ton défaut est de manquer de vue d'ensemble. Moi qui ai déjà été dans toutes les chambres de malades, aux quatre coins du monde, je peux te dire que ta plaie n'est point terrible. En angle aigu et taillée de deux bons coups de hache. Beaucoup offrent leur flanc, mais ils ne perçoivent qu'à peine le bruit de la hache dans la forêt; et encore ne s'approchera-t-elle jamais d'eux! » « Est-ce vraiment ainsi ou trompes tu ma fièvre? » « C'est vrai, emporte avec toi la parole d'honneur d'un médecin de district ». Il l'accepta et s'endormit. A présent il était temps de songer à mon propre salut. Les chevaux restaient toujours fidèlement à leur place. J'eus vite ramassé vêtements, pelisse et trousse; je ne voulais point m'attarder à m'habiller ; si les chevaux menaient le train de l'aller, je ne ferais pour ainsi dire qu'un saut de ce lit dans le mien.

Docile, l'un des chevaux se retira de la fenêtre; je lançai le paquet dans la voiture ; la pelisse alla tomber trop loin, seule une de ses manches s'accrocha à un clou de la voiture. Ça pouvait aller. Je sautai sur le cheval. Les guides traînant défaites, un cheval à peine attelé à l'autre, la voiture suivant cahin-caha, ma pelisse la dernière dans la neige : « Hardi, hardi », criais-je, mais bon train nous n'allions point ; lentement, comme de vieux hommes, nous nous traînions dans le désert de neige; longtemps retentit derrière nous le nouveau chant des enfants, à présent dans l'erreur :

« Réjouissez-vous, ô patients,
On a mis le médecin dans vos lits ».

Jamais je ne rentrerai ainsi ; ma florissante clientèle est perdue; mon successeur me vole, mais sans profit, car il ne peut me remplacer ; ma maison est livrée à la fureur de l'infâme charretier ; Rose est sa victime, ah, je n'ose aller au bout de ma pensée... Nu, exposé au froid du plus malheureux des âges, avec une voiture terrestre et des chevaux surnaturels, il me faut, moi, vieil homme, poursuivre cette course vagabonde. Ma pelisse traine toujours derrière la voiture, mais je ne puis l'atteindre, et personne parmi la clique changeante des clients pour remuer le petit doigt ! Dupé, dupé, on m'a dupé ! N'avoir qu'une seule fois répondu à un faux appel de la sonnette de nuit — c'est à jamais irréparable !

FRATRICIDE

Il est établi que le meurtre eut lieu de la façon suivante :

Par un beau clair de lune Schmar le meurtrier se posta vers neuf heures du soir au coin de la rue, où, venant de la ruelle où était son bureau, Wèse, la victime, devait s'engager dans la rue où il habitait.

L'air froid de la nuit transit tous les passants, mais Schmar n'avait qu'un léger costume bleu; son petit veston était même déboutonné. Il ne sentait pas le froid; d'ailleurs il remuait sans cesse. Il tenait solidement à la main l'arme du crime, mi-baïonnette, mi-couteau de cuisine; l'examinait au clair de lune, la lame luisait; point assez au gré de Schmar; il en frappa si violemment le pavé que des étincelles jaillirent; s'en repentit peut-être; et pour réparer le mal, il passa la lame comme un archet sur la semelle de ses souliers. Debout sur un pied il écoutait, courbé en deux, le bruit du couteau sur son soulier, tout en dressant l'oreille vers la ruelle fatale.

Pourquoi le sieur Pallas qui, non loin, de là, observait tout de sa fenêtre au second étage, tolérait-il ce manège ? Allez comprendre la nature humaine ! Son corps obèse ceint d'une robe de chambre au col relevé, il contemplait en hochant la tête ce qui se passait dans la rue.

Et cinq maisons plus loin, diagonalement à lui, Madame Wèse en chemise de nuit, un renard sur les épaules, guettait son mari dont le retard était aujourd'hui inhabituel. Enfin le timbre du bureau de Wèse retentit, trop fort pour un timbre de porte, le son court sur la ville, monte au ciel — et Wèse, le courageux travailleur nocturne, encore invisible, annoncé seulement par le coup de timbre, sort de chez lui. Aussitôt le pavé compte ses pas tranquilles.

Pallas se penche un peu plus. Surtout ne rien perdre ! Rassurée, Madame Wèse ferme sa fenêtre dans un bruit de vitres. Schmar, lui, s'agenouille et presse contre les pierres son visage et ses mains, seules par-

ties de son corps qui soient à nu; là où tout a froid, Schmar est brûlant.

Exactement à l'intersection des deux rues, Wèse s'arrête, les yeux au ciel; seule sa canne appuie déjà dans l'autre rue. Un caprice. Le ciel nocturne l'a attiré, le bleu foncé et la lueur argentée. Sans savoir, il regarde; sans savoir, il soulève un peu son chapeau et se passe la main sur les cheveux; rien ne bouge là-haut pour lui annoncer son destin imminent; tout conserve stupidement son ordre impénétrable. Très raisonnable en soi que Wèse poursuive son chemin, mais ce chemin le conduit droit au couteau de Schmar.

« Wèse ! », crie Schmar; il s'est dressé sur la pointe des pieds; le couteau très haut, à bout de bras, la pointe presque perpendiculaire, « Wèse, Juliette attend en vain ! » Et à droite dans le cou, et à gauche dans le cou, et profondément dans le ventre, Schmar lui plonge son couteau. Wèse fait un bruit de rat d'égoût éventré.

« Et voilà ! », dit Schmar en jetant contre la plus proche maison son couteau comme un lest sanglant et inutile. « Suprême bonheur du meurtre ! Quel allègement, quel élan de voir couler le sang d'autrui ! Wèse, vieux papillon de nuit, ami, copain de café, tu te vides au fond d'une rue sombre. Que n'es-tu une simple vessie de sang sur laquelle je m'assiérais pour te faire disparaître à jamais ? Tout n'est pas accompli, toute la floraison de mes rêves ne s'est pas épanouie; voici étalée ta lourde dépouille, déjà inaccessible aux coups de pied. Que me veut ta muette question ? »

La porte de Pallas s'ouvre avec violence; entre les deux battants, Pallas, étranglé de haine, ravale précipitamment tout le fiel de son corps. « Schmar, Schmar on a tout vu; rien perdu ! » Pallas et Schmar se scrutent longuement. Pallas se délecte, Schmar roule d'interminables pensées.

Flanquée d'une foule de gens, Madame Wèse accourt, le visage tout vieilli d'effroi. Sa pelisse s'ouvre, elle s'effondre sur Wèse: au mari ce corps en chemise de nuit, à la foule ce manteau qui se referme sur le couple comme le gazon d'une tombe !

Schmar, réprimant une dernière nausée, la bouche contre l'épaule de l'agent qui l'emmène d'un pied léger.

(*Extrait d'un Médecin de Campagne*)

LE COUP AU PORTAIL

C'était en été; un jour brûlant. Sur le chemin du retour je passais avec ma sœur devant un portail. Je ne sais si elle y frappa par espièglerie ou par distraction, ou ne fit, sans frapper, que le menacer du poing. Cent pas plus loin, au tournant de la route, commençait le village. Nous ne le connaissions pas, mais la première maison dépassée, des gens sortirent et nous firent signe, amicalement, ou en guise d'avertissement — eux-mêmes effrayés, courbés par la peur. Ils nous montrèrent le domaine devant lequel nous venions de passer et nous remirent en mémoire le coup au portail: les propriétaires allaient nous trainer devant le tribunal, l'enquête commencer tout de suite. J'étais très calme et rassurais ma sœur — elle n'avait probablement point frappé et l'eût-elle fait, que nulle part au monde une instruction n'en serait faite. Je cherchais aussi à faire comprendre tout cela à ceux qui nous entouraient, ils m'écoutèrent, mais ne prirent pas position. Un moment après ils nous dirent que non seulement ma sœur, mais que moi aussi, en tant que frère, je serais accusé. Je hochais la tête en souriant. Nous regardions tous derrière nous vers le domaine, comme on observe au loin un nuage de fumée en attendant d'en voir jaillir les flammes. Effectivement des cavaliers entrèrent peu après par le portail grand ouvert. La poussière s'éleva, recouvrit tout, seules étincelaient les pointes des grandes lances. Et à peine le groupe de cavaliers se fut-il engouffré dans la cour, qu'ils durent avoir fait demi-tour, car ils s'avançaient déjà vers nous. Je suppliais ma sœur de s'en aller, j'arrangerais tout seul cette affaire. Elle se refusa à me laisser seul. Je lui dis qu'elle devait alors au moins changer de robe pour comparaître mieux habillée devant ces messieurs; elle m'écouta enfin et se mit en route pour notre lointaine maison. Les cavaliers étaient déjà là; le pied encore à l'étrier, ils s'enquirent de ma sœur. Elle n'est pas là pour l'instant, leur répondit-on anxieusement, mais elle viendra plus tard. La réponse tomba dans la quasi indifférence; l'important était, semblait-il, qu'on m'eût

trouvé. On remarquait surtout deux messieurs, le juge, un homme jeune et vif, et son assistant silencieux, qu'on appelait le prévôt. On m'invita à entrer dans cet intérieur de paysans. Lentement, en secouant la tête et en ajustant mes bretelles, je m'avançais sous le regard perçant de ces messieurs. Je voulais encore croire qu'il suffirait d'un mot, pour me tirer, moi citadin, et même avec les honneurs de la guerre, de cette bande de paysans. Mais, quand j'eus franchi le seuil de la pièce, le juge qui m'avait précédé d'un bond et m'attendait déjà, dit : « Cet homme me fait pitié ». Sans aucun doute, il ne faisait point allusion à ma situation actuelle, mais à ce qu'il allait advenir de moi. La chambre ressemblait plus à une cellule de prisonnier qu'à un intérieur de paysan. De grandes dalles sombres, des murs tout nus où était quelque part scellé un anneau de fer, au milieu une chose qui tenait du lit de camp et de la table d'opération.

Pourrais-je encore goûter d'autre air que celui de la prison ? C'est là la grande question, ce le serait plutôt, si j'avais encore le moindre espoir d'être relâché.

(*Extrait de la Muraille de Chine*)

UN MESSAGE IMPERIAL

De son lit de mort, l'Empereur, dit-on, l'Empereur t'a envoyé un message, oui, à toi, en particulier, à toi, misérable sujet, ombre infime que le soleil impérial a chassé au fin fond du monde. Il a fait s'agenouiller le messager au chevet de son lit et lui a chuchoté le message à l'oreille ; il y tenait tant qu'il se l'est fait répéter à l'oreille D'un hochement de tête il en a confirmé l'exactitude. Et devant tous ceux qui assistaient à sa mort — on a abattu toutes les cloisons qui gêneraient la vue des spectateurs et les Grands de l'Empire se rangent en cercle sur les courbes majestueuses des larges perrons — en présence d'eux tous il a dépêché le messager. Le messager s'est tout de suite mis en route, un homme solide, infatigable. Pour fendre la foule, il

lance en avant tantôt un bras, tantôt l'autre. En cas de résistance, il montre sur sa poitrine l'Insigne du Soleil: aussi avance-t-il plus vite qu'aucun autre. Mais quelle foule vit dans le palais ! Ses logements n'en finissent plus. Ah, s'il avait le champ libre, comme il volerait ! Et tu entendrais bientôt le bruit merveilleux de ses poings heurtant à ta porte. Mais au lieu de cela, quels vains efforts que les siens! Il en est toujours à se frayer un passage à travers les appartements du palais central; il n'en verra jamais la fin; et réussirait-il, qu'il n'y aurait rien de gagné; le même combat, il le lui faudrait poursuivre sur les escaliers; et y réussirait-il, qu'il n'y aurait toujours rien de gagné; il lui faudrait franchir les cours, et après les cours le second palais d'enceinte; et encore des escaliers, et encore des cours; et encore un palais; et ainsi de suite à travers des millénaires; et se précipiterait-il enfin hors de l'ultime porte — mais c'est à jamais impossible, à jamais! — qu'il n'aurait devant lui que la Ville Impériale, le Centre du Monde, regorgeant du dépôt des siècles. Ici personne ne passe plus! Surtout avec le message d'un mort...

Mais toi, assis à ta fenêtre, tu rêves ce message, quand le soir tombe.

(*Extrait d'un Médecin de Campagne*)

LE CAVALIER AU SEAU

Tout le charbon fini; le seau vide; la pelle absurde; le poêle respirant le froid; la chambre pleine d'un air glacial; devant la fenêtre les arbres figés sous le givre; le ciel, un bouclier d'argent levé contre celui qui en attend aide et protection, il me faut du charbon; je ne peux pourtant pas mourir de froid! Derrière moi le poêle implacable, devant moi le ciel qui l'est autant, je dois ainsi aller au grand galop entr'eux deux et implorer aide du marchand de charbon. Mais il est déjà blasé sur mon habituelle prière; il me faut lui démontrer très minutieusement que je n'ai plus la moindre

parcelle de charbon et qu'il est ainsi vraiment pour moi le soleil au firmament. Il me faut venir comme le mendiant qui, râlant de faim, va crever sur le seuil des maisons bourgeoises, et à qui la cuisinière se décide alors à faire boire le marc du dernier café; de même, furieux, mais sous le coup du commandement: « Tu ne tueras point » ! il faut que le marchand jette une pelletée de charbon dans mon seau.

Ma montée doit déjà en décider; c'est pourquoi j'y vais à cheval sur le seau. La main à la poignée, la guide la plus simple, je descends l'escalier en pirouettant avec difficulté, mais en bas mon seau s'élève, chic, chic; des chameaux accroupis ne se redressent pas plus harmonieusement sous le bâton du conducteur. A travers la rue que glace la gelée, le trot se maintient égal; je suis souvent porté jusqu'à la hauteur du premier étage; mais jamais je ne descends aussi bas que la porte d'entrée. Et je plane très au-dessus de la cave du marchand; je le vois tout en bas écrire, accroupi à sa table; il a laissé la porte ouverte à cause de la chaleur.

« Marchand, marchand, je te prie ! », m'écrié-je d'une voix que le froid rend caverneuse, enveloppé dans les nuages de vapeur de mon haleine, « marchand je t'en prie, donne-moi un peu de charbon — mon seau est si vide que je peux aller à cheval dessus. Aie cette gentillesse, je te prie. Je paierai dès que je pourrai ». Le marchand met la main à l'oreille : « Est-ce que j'entends bien ? », demande-t-il par dessus l'épaule à sa femme qui tricote au coin du feu. « Est-ce que j'entends bien ? Un client ? » « Je n'entends rien du tout », dit la femme en respirant tranquillement sur son tricot, agréablement chauffée dans le dos. « Oh si ! », criai-je, « c'est moi, un vieux client; tout dévoué; mais pour l'instant dans l'embarras. » « Femme », dit le marchand, « il y a quelqu'un, il y a sûrement quelqu'un; je ne peux me tromper ainsi, ce doit être un vieux, un très vieux client, pour que ses paroles m'aillent ainsi au cœur ». « Qu'as-tu donc? » dit la femme et se reposant un instant, elle serre son ouvrage sur sa poitrine. « Il n'y a personne; la rue est déserte; toute notre clientèle est servie; nous pourrions pour des jours fermer boutique et nous reposer ».

« Mais, moi, je suis là, sur le seau », crié-je, et d'insensibles larmes de froid me voilent les yeux; « là

sur le seau, levez donc un peu les yeux, je vous prie, vous me verrez aussitôt; je ne vous demande qu'une pellée de charbon; avec deux vous me rendriez trop heureux. Tous les autres clients sont servis. Ah, que n'entends-je déjà le charbon rouler dans mon seau ! » « J'arrive », dit le marchand, et sur ses courtes jambes il veut monter l'escalier, mais déjà sa femme est sur lui et l'arrête par le bras. « Reste là », dit-elle. « Si tu es aussi têtu, je monterai, moi. Rappelle-toi donc ta grosse toux de cette nuit! Mais pour une affaire, et serait-elle purement imaginaire, tu oublies femme et enfants et tu sacrifies tes poumons. J'y vais. » « Mais dis-lui alors toutes les variétés que nous avons en magasin, je te crierai les prix ». « Bon », dit la femme en montant dans la rue. Elle me voit naturellement aussitôt. « Madame la marchande », m'écrié-je, « mes respectueux hommages; une pellée de charbon seulement, là dans le seau. Je l'emporte moi-même, une pelle du plus mauvais. Je vous paierai, bien entendu, mais pas tout de suite, pas tout de suite » — quel son de cloche ont les mots : « pas tout de suite », et de quelle façon troublante ils se mêlent aux cloches de l'angélus qui sonne justement à l'église voisine! « Que veut-il donc ? », crie le marchand. « Rien », répond la femme; « ce n'est rien; je ne vois rien, je n'entends rien; six heures sonnent, et c'est tout! Nous fermons. Le froid est terrible; pour sûr nous aurons demain beaucoup à faire ». Elle ne voit rien, elle n'entend rien ; mais elle dénoue néanmoins son tablier et cherche à m'éloigner en l'agitant. Elle y réussit, hélas ! Toutes les qualités d'un bon coursier, mon seau les possède, mais la force de résistance lui manque, il est trop léger; un tablier de femme et le voilà qui lâche pied! « Méchante, méchante », m'écrié-je, tandis qu'elle, mi-méprisante, mi-satisfaite, retourne à la boutique en brandissant un dernière fois le poing. « Méchante, je ne t'avais demandé qu'une pelle du plus mauvais et tu ne me l'as pas donnée ». A ces mots, je monte dans les régions des glaces éternelles et me perds à tout jamais.

(*Extrait de la Muraille de Chine*)

Franz KAFKA.

Traduit de l'Allemand par Jean Carrive

Ode à Federico Garcia Lorca

Fuente Vaqueros maintenant peut rêver.
Des pieds de la Sierra que chevauche la mort,
La neige est descendue ainsi qu'un sang versé
Sur la plaine où ton pas épie un autre corps.

Preciosa dans son ombre, étoile sans matin,
Si belle à désirer, de nuit toujours vêtue,
Te garde une lumière et déjà tu l'éteins
D'un geste demeuré tout en travers des nues.

Les blessures du Christ regardent Saint-Michel
Et la nonne gitane a brodé leur dentelle
Sur une nappe blanche à l'aube dérobée :
Mais Dieu comprendra-t-il ces fleurs jamais fanées ?

Federico, tes anges noirs
Sont revenus d'Albacete;
Ils ont pleuré tous les poignards
D'Albacete.

Federico, Saint Gabriel
Ne se rend plus à sa visite;
Depuis ta mort, il est au ciel
Pour ta visite.

Saint Raphaël est à Cordoue,
Mais il ne parle qu'aux soldats;
Son cœur a saigné tout le jour
Sur les soldats.

Federico, le sang versé
Germera-t-il sous les figuiers ?

Une brune Andalouse a rôdé dans tes villes,
Brûlant pour toi du thym sur des cristaux brisés;
Elle cherche ton corps à Grenade, à Séville
Où le Maure a marché sur des saints mutilés.

Le ciel ici ne sait qui souffre dans tes yeux;
Personne ici ne sait ces longs chemins de feu
Perdus dans la montagne à cause d'une absence:
Attendront-ils la nuit pour t'envoyer un ange ?

Attendront-ils tous les gitans d'Andalousie
Pour aller jusqu'à Dieu demander qu'il n'oublie
De laisser en ton corps de célestes rumeurs ?...
Mais Dieu, Federico, ne trouva plus ton cœur.

Et le fer déchira tes lèvres et ta chair,
Le doux élan des mains tremblantes de saisir
Que le Maure écoutait leur dernière prière...
Et tu saignas, Federico, comme Sainte Eulalie.

Juan Antonio de Montilla
Dans son ravin sans âme
N'attendait plus que toi
Federico, avec ton âme.

Il se souvient de ta chanson,
« Le corps tout plein de lys »,
La gorge sans jurons,
Les mains ouvertes dans sa nuit.

Que les fourmis de ta demeure
Portent longtemps ton pain séché
Dessous les pauvres oliviers
De Preciosa, morte de peur !

Dors, Federico Garcia:
Tous les taureaux d'Andalousie
Se sont couchés pour Preciosa...
La lune aussi se couche et prie.

Fuente Vaqueros maintenant doit pleurer:
Son doux nom de fontaine attend qu'on te délivre;
Les balcons du soleil s'en vont à la dérive
Emportant des enfants par les cris effrayés.

La maison la plus blanche a fermé ses fenêtres;
Elle garde ta nuit, se sert aussi de mots
Pour appeler une heure arrachée à ton être
Les jours où tu rêvais de sources et d'oiseaux.

Mais tu es prisonnier des lointaines racines
Où le vent se repose et durcit les cheveux;
Tu n'as pas de linceul et toutes les épines
N'éveillent que la mort en te cherchant les yeux.

Fuente Vaqueros, maintenant peut savoir:
Tel te voilà, Federico, dans la mémoire,
Poète assassiné à l'écart des gitans
Sur un monceau de terre étonné de ton sang.

Edmond VANDERCAMMEN.

Novembre 1936

L'Humanisation du Paysage

A Jacqueline Fraise

Dans le domaine de la critique de l'art les plus grandes confusions naissent toujours de la rencontre de formes de création multiples et aussi de ce que l'on sépare l'artiste de son œuvre. Là où se vit au contraire l'expérience d'une unité qui absorbe entièrement l'être dans ce qui le prolonge et lui livre un approfondissement de plus en plus riche de soi et des choses, on finit par établir des compartiments, des cassures et l'on en vient même à analyser des attitudes diverses. Il n'y a plus un art et une attitude qui englobent tous les arts et toutes les attitudes possibles, il y a des expressions différentes dans lesquelles la considération d'un « métier » spécial cache la poursuite essentielle. Mais il suffit de s'apercevoir que l'on néglige par là toute une forme de vie aussi valable que celle de la création œuvrée, et qui est une création à sa manière, pour que s'écroule cette fausse idolâtrie des classifications. L'artiste avant d'être créateur est contemplateur et plus nombreux sont ceux qui s'arrêtent au stade de la contemplation et se satisfont d'une jouissance qui craint de se perdre dans l'échec d'une traduction formelle, que ceux pour qui la transfiguration de leur être et de celui de l'univers tend à se symboliser dans l'« œuvre ». Avant toutes les attitudes soi-disant particulières se révèle alors une attitude essentielle par laquelle l'artiste quel qu'il soit, cherche avant tout à rencontrer la finalité secrète immanente à sa nature, il y a avant tous les arts un art général qui est celui même de vivre et de l'organisation de la vie elle-même suivant cette orientation interne et cet ordre que l'on recherche et que l'on pressent en soi. Si la conscience que l'être prend de lui-même est inséparable de celle d'un rapport à l'univers, cette stylisation

des gestes les plus quotidiens, cette création d'un monde nouveau qui abolit celui des poursuites pratiques doit se confondre avec ce que l'on pourrait appeler un art latent du paysage. Comment une poursuite de soi par soi à travers une épuration de plus en plus poussée pourrait-elle s'opérer en laissant de côté ce qui seul peut lui donner sa valeur universelle ? Chez tout artiste, chez tout individu qui organise son existence hors des cadres coutumiers et recherche des joies plus subtiles que celles des répétitions usuelles et journalières, le même mouvement transforme aussi bien l'ordre et la signification de ses sentiments, de ses émotions et de ses passions que l'ordonnance et le contenu des impressions qui lui viennent d'un monde autrefois extérieur et tendant justement à s'intérioriser de plus en plus en se fondant avec la tonalité sentimentale nouvelle. Si cette unification ne se produisait pas il demeurerait un intervalle impur entre les zones d'une expérience dont le tissu doit s'éprouver toujours identique à lui-même pour que se réalise parfaitement la rencontre de la réalité unique que l'on poursuit et l'on retomberait dans le morcellement et la distension perpétuels de la vie pratique toujours organisée suivant des voies et des intentions multiples. C'est seulement lorsque toute distinction entre ce que l'on appelait l'intérieur et l'extérieur est devenue impossible et que l'un et l'autre se sont intégrés absolument dans l'unité d'une atmosphère singulière, que les sentiments naissent dans leur fraicheur et leur nouveauté imprévisible. Rien d'extérieur à leur propre finalité et à leur orientation interne, qui se confondent alors avec celles de l'être de celui qui les éprouve, ne les détermine à être et le miracle savoureux se produit d'une transfiguration totale et d'une création indéfinie et permanente du monde et de soi-même unifiés.

A ce stade où sa signification est devenue tout intime et ne se distingue plus de celle des mouvements les plus intérieurs, la réalité du paysage s'est considérablement élargie. Il n'est plus question de réduire le paysage à l'image d'un de ces lieux rares qui peuvent s'imposer aux sensibilités les plus grossières ou bien à un de ces panoramas que l'on offre en pâture à la foule et devant lesquels elle éprouve ce qu'elle croit être une communion avec la nature, — mais faus-

se parce que préparée et forcée. On ne peut même plus en faire une collection de lieux multiples et privilégiés, choisis par celui qui poursuit l'état de contemplation et dans lesquels il tenterait par moments, à travers l'ordre et l'harmonie qu'il sait devoir trouver en eux, d'approfondir l'ordre de sa nature propre. L'intention identique que contiendrait pourtant chacune de ces expériences isolées ne les préserverait pas d'une impureté irréparable si elles ne se produisaient pas seulement comme les instants plus précieux et l'épanouissement soudain d'une dévotion, d'une préoccupation latentes pour le paysage accompagnant une intériorisation permanente. Leur morcellement traduirait une brisure dans l'attitude fondamentale qui doit demeurer perpétuellement celle de l'être secret, — même lorsque la vie quotidienne semble reprendre ses droits, — pour que se réalise la stylisation la plus riche et la plus élargie possible. L'intériorisation aussi serait imparfaite et impure qui se réaliserait ou que l'on croirait réaliser en ces instants séparés puisqu'elle serait incapable de laisser une trace durable de son passage et qu'elle n'aurait pas opéré dans l'existence de celui qui l'éprouverait un changement absolu. Le paysage est plus que cela, et s'il est avant tout cette intériorisation constante à travers laquelle le contemplateur ou l'artiste mesure indéfiniment la qualité de ses conquêtes il doit se présenter avant tout comme l'expérience d'une réalité présente à tous les moments d'une histoire qui se veut et se vit singulière. Tantôt présence de l'extérieur que l'être plus ou moins nettement intègre à sa propre présence de soi à soi ; tantôt présence plus nette de l'univers tout entier qui se manifeste par l'intermédiaire des rapports et des résonnances indéfinies qu'une de ses parcelles, informée par une trame de sentiments secrets et impondérables, établit et éveille en celui qui la rencontre; tantôt aussi poursuite volontaire et savamment ordonnée d'impressions rares et précieuses, lorsque le désir essentiel de l'artiste s'étant fait jour dans la clarté de sa conscience s'épanouit dans un effort de plus en plus savoureux, mais toujours insuffisant et jamais satisfait. De toutes façons, cependant présence se confondant avec la conscience que l'être prend de lui-même et soumise dans ses affaiblissements et ses épanouissements successifs aux mêmes phases de

sécheresse et de richesse. S'intégrant à l'unité d'une atmosphère originale elle lui apporte toujours le même point indiscernable, celui de la conquête au monde des sentiments d'un monde autrefois extérieur et de l'introduction par là-même en chacun de ces sentiments d'une signification et d'un contenu universels. De telle sorte que la réalité et le contenu essentiels du paysage ne se trouvent même plus dans la considération d'un extérieur que l'on intériorise, mais dans l'intention immanente à l'intériorisation. Cette finalité secrète qui est à la fois celle de la présence stylisée du paysage et celle du développement de l'être tente d'abolir perpétuellement l'extérieur et l'intérieur en tendant à les unir dans un univers sentimental entièrement nouveau, irréductible à l'addition de leurs deux contenus sous leur aspect morcelé. Et c'est dans cet univers seulement, s'il pouvait se réaliser pleinement, que l'être, libéré d'une dualité qu'il se serait vainement efforcé de supprimer en établissement une correspondance et un parallélisme entre ces deux termes, s'éprouverait dans l'approfondissement d'une unité sur le point d'être atteinte ou peut être véritablement atteinte à certaines minutes privilégiées. Et c'est seulement aussi dans cette intention et cette finalité que le paysage s'éprouve dans sa signification symbolique. En ne cessant pas d'être présent à la conscience de celui qui, dans ce mouvement unificateur, voit s'agrandir indéfiniment un monde primitivement enserré dans une armature de perspectives fixes correspondant à des desseins et des poursuites toujours les mêmes, il est pour lui une valeur permanente. Non plus même le cadre quel qu'il soit qui, jusque là, accompagnait et enveloppait de manière immobile le déroulement de ses sentiments à peine dessinés et de ses passions étouffées avant d'être nées, mais l'attitude constante par laquelle il enlève justement à ce cadre sa nature de cadre pour le ramener à la mesure de sa propre réalité.

La qualité de la stylisation du paysage née de cette attitude contemplative démeurant comme un courant de vie sous-jacent et plus riche — même dans les moments de sécheresse superficielle — et où il suffit de plonger comme le pêcheur de l'Evangile pour que l'indigence éclate en richesses indéfinies, symbolise la puissance sentimentale totale. Le sentiment de l'ap-

profondissement de soi par soi se confondant avec celui de la présence de l'extérieur ne se borne pas à être un simple moment, une simple péripétie dans le déroulement d'une histoire qui se vivrait par saccades en une succession de naissances et de morts. Il vient d'abord au terme d'un long repliement sur soi au cours duquel s'accumulaient les conquêtes secrètes. Il est pesant de tous les trésors amassés. Sa forme, sa qualité plutôt, sont l'aboutissement d'une poursuite pieuse au long de laquelle s'affirmait constamment l'ambition sentimentale du contemplateur. Il fait partie d'une trame, d'un tissu plus vaste constitués par les expériences déjà vécues. Tous les fils de la même façon qu'ils l'étoffent, l'informent et le nourissent de leur substance précieuse, renaissent en lui. Il les livre tous à l'être de manière symbolique dans la nouveauté de sa forme à lui qui ne fait que parachaver la courbe et le cheminement commencés. Mais en lui aussi sont déjà présents tous les développements, tous les élargissements possibles susceptibles de se réaliser en poursuivant le sens de ce mouvement amorcé et désormais indéfini, et en restant fidèle à la finalité de sa direction.

Cependant, jusqu'ici ce symbolisme ne différerait en rien du symbolisme sentimental habituel qui livre dans la particularité et la tonalité singulière d'une impression ne rentrant même pas dans un ensemble raffiné et volontairement stylisé la totalité du contenu des impressions passées et à venir, — par ce seul fait que l'être est entièrement présent dans chacune de ses expériences. Mais comme cette intention dont la qualité contient ainsi une infinité de souvenirs et de promesses tend à se confondre avec celle dans laquelle nous avons absorbé la réalité du paysage, c'est-à-dire celle d'une intériorisation de plus en plus poussée de la parcelle de monde extérieur qui s'offrait comme une résistance aux conquêtes sentimentales, les résonnances premières s'élargissent jusqu'à embrasser l'univers tout entier. Dans la transfiguration d'un spectacle et d'un cadre qui étaient d'abord isolés passe maintenant la saveur de la substance même du monde que l'être absorbe et mue tout entière en une autre de plus en plus précieuse. Grâce à cette présence les sentiments sont passés sur un plus grand théâtre. Leur portée, leur signification, s'est agrandie

jusqu'à se confondre avec celle de l'univers. Et ce n'est plus d'une destinée « à l'écart » qu'ils portent toutes les images possibles, mais de la Destinée elle-même, de la réalité plus vaste dans laquelle prend place le contemplateur en essayant de fondre en elle sa propre réalité. Ne serait-ce pas à dire que l'être est ici en contact direct avec sa réalité essentielle et universelle ? Oui, sans doute, dans la mesure où l'unification pourrait se produire absolument. Mais s'il y a effort c'est aussi qu'il y a résistance. L'extérieur résiste à la pression de l'intériorisation. Et, même au moment où elle est le plus parfaite, il demeure toujours un intervalle entre ce que l'on voudrait atteindre et ce qui est atteint. Ce qu'il convient de préciser pour définir exactement le symbolisme de cet état privilégié, c'est que dans l'effort et la finalité immanente à l'intériorisation se trouve figurée la puissance totale du contemplateur, — tendance à un élargissement indéfini des limites de la conscience capable d'épuiser tous les contenus et tous les univers possibles (1).

C'est la même puissance sentimentale totale, la même traduction des conquêtes tout intérieures de l'être qui passe de manière symbolique dans l'œuvre de création du paysage représenté. En elle le peintre, ou le musicien, ou l'écrivain tentent d'atteindre la forme la plus intime du paysage, et leur attitude n'est qu'un prolongement et un approfondissement de l'attitude du contemplateur. Le même mouvement se poursuit

---

(1) Nul n'a peut-être mieux exprimé que Maurice Barrès le double caractère de ce symbolisme, à la fois seul capable de nous livrer des richesses indéfinies et incapable aussi de nous satisfaire absolument par la réalisation de l'unité entre intérieur et extérieur. Dans « La Mort de Venise » il nous décrit longuement un coucher de soleil sur la lagune vénitienne et il analyse l'état de contemplation qui se réalise en cette heure particulière du jour, sous l'effet de ce spectacle. Et il conclut: « Au reste il est impossible de rapporter l'agonie du soleil sur la lagune vénitienne. Après s'être prodigué *jusqu'à nous contraindre à sortir de notre personnalité,* il nous touche le front d'un dernier rayon pour nous dire: « Et maintenant, oublie; il ne faut pas que ces choses soient révélées. C'est qu'alors nous atteignons *aux points extrêmes de la sensibilité,* quand le rare s'élargit et se défait dans l'universel et que notre imagination, a poursuivre *le but sans trêve reculé de nos désirs,* s'abime dans une *lassitude* ineffable. »

Lassitude qui traduit à la fois la plénitude de la conquête et son insuffisance subsistante au regard de l'ambition qui se l'est acquise, lassitude sans doute d'une extase de l'être dans son atteinte des « points extrêmes de la sensibilité », mais aussi d'une sorte d'« énervement » devant la fuite du contenu total et de l'appréhension parfaite de la nature même de la sensibilité.

d'une intériorisation de plus en plus poussée et d'une lutte contre l'extérieur. Mais il se réalise dans un redoublement formel de ce qui s'éprouvait de manière directe dans l'extase de la contemplation. Aussi bien tout ce qui dans l'œuvre proviendra d'un souci de « copie de l'extérieur » et de reproduction exacte sera contraire à l'intention plus secrète qui l'a amenée à l'existence, de la même façon que toute préoccupation pratique s'opposait à la transfiguration précédente. Dans les minces limites d'un cadre pour la peinture, pendant la faible durée d'une pièce pour la musique, dans l'ordonnance de quelques phrases pour une évocation littéraire, ce qui doit se produire avant tout pour le spectateur c'est la rencontre indéfiniment renouvelable de tous ces univers multiples que l'artiste pressentait en lui-même dans l'instantanéité d'une impression singulière et que, par un art de « suggestion », il est arrivé à faire passer dans les nuances de la couleur ou dans les proportions et les délicatesses du dessin. De telle sorte que si lui-même, au cours de la réalisation de son œuvre, respirait comme le parfum et la saveur de la destinée dans la possession mi-réelle, mi-virtuelle, qu'elle lui offrait de son être essentiel, — et même de la Destinée par l'expansion universelle de chacune de ses impressions, — ceux à qui il livre le résultat de ses poursuites secrètes doivent trouver dans le tableau, ou le morceau de musique comme une parcelle d'éternité. Ce qu'il y a d'éternel en lui, de signification totale par sa participation au déroulement des formes de l'univers, il a su le faire passer dans un mélange de couleurs, dans un ménagement de la lumière, dans un choix d'épithètes ou dans un accord de sons. Et par là-même il arrive à faire que, à travers sa propre expérience, le même miracle se produise pour les autres de la transfiguration de leur être et de celui du monde. De la même façon que lui-même, par une transformation et une élaboration intimes du monde extérieur, était parvenu aux jouissances les plus raffinées, à une atteinte des limites de sa personnalité et même à un dépassement de ces limites par l'appréhension d'une réalité universelle, le spectateur qui contemple l'image qu'il a donnée de cette transmutation sentimentale de la nature éprouve à travers elle pour son propre compte les mêmes satisfactions rares.

N'est-ce pas à dire que cette image s'est mise à vivre par elle-même et que c'est bien un symbole pur qui a été créé ainsi, capable de s'éveiller en résonnances infinies pour n'importe quelle sensibilité dont il pénètre le tissu ? Sa perfection et sa puissance traduisent la pureté de l'effort et la subtilité de l'intention du créateur. Car le créateur et sa création en eux-mêmes sont inséparables, mais malgré tout l'œuvre semble ici prendre une vie à part après s'être séparée de celui qui l'a créée. Et justement plus elle est susceptible en apparence de se séparer ainsi de la poursuite qui l'a fait naître, plus aussi elle manifeste une force singulière. L'univers intérieur qui peu à peu avait pris forme au cours d'une longue conquête se réalise comme une réalité véritable et quasi éternelle. Il vit en lui-même, indépendamment des conditions de sa croissance et de son édification lentes et continues. Il est devenu une virtualité totale toujours prête à s'actualiser et à vibrer lorsqu'elle entre en contact avec ce qui peut la mettre en mouvement. Dès lors, tout ce qui dans l'attitude du spectateur a trait au souci du « modèle » et à la recherche d'une ressemblance ou d'une identité avec la parcelle de monde extérieur qui fut seulement le prétexte de cette formation idéale va contre le sens de l'œuvre et sa contemplation (1). Le modèle sous sa forme brute doit être écarté complètement pour ne recueillir que le sens d'un ensemble de couleurs ou de sons, ou d'un assemblage de notes. Et l'on aperçoit le ridicule qui couvre les tentatives de ceux qui s'efforcent de retrouver les lieux sur lesquels fut peint tel tableau célèbre pour mesu-

---

(1) C'est cette attitude fausse qui explique le reproche que l'on fait souvent à Cézanne d'avoir peint des paysages inachevés. Recherchant la ressemblance on passe à côté de la poursuite véritable qui était celle de l'atteinte de la perfection de la forme intérieure à travers la nuance et par la traduction de la structure spirituelle du paysage et de sa tonalité sentimentale. Pour comprendre le sens de cet « inachevé » cézanien il faut se souvenir des paroles de Baudelaire lorsqu'il dit dans ses « Curiosités Esthétiques »: « Il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini*; en général ce qui est fait n'est pas fini et une chose très finie peut n'être pas faite du tout ». Les paysages de Cézanne sont des œuvres « finies » et non pas « faites ». Et ce n'est qu'à un regard superficiel que la nuance et l'écrasement de la couleur dans lesquels passe justement la signification symbolique du tableau peuvent sembler une imperfection. C'est dans cet « inachevé » apparent que s'éveille la contemplation et que pour le spectateur tourné vers des jouissances tout intérieures s'éprouve la maîtrise du créateur.

rer l'exactitude du dessin ou de la couleur. Par là ils se privent de ce que la présence sentimentale et spirituelle imposée dans cette représentation peut leur apporter de plus précieux, c'est-à-dire de l'approfondissement de leur propre sensibilité et d'un élargissement sans limites de son contenu. A ce stade, en effet, le paysage et sa contemplation sont devenus comme un instrument de la vie intérieure. Les menaces et les résistances de l'extérieur se font moins sentir que dans la conquête première de l'artiste. La plus grande partie du chemin a été parcourue.

Le « cadre » a été presque totalement aboli par ce double passage de l'extérieur à l'intérieur et de l'intérieur à l'extériorité désormais transfigurée et seulement apparente du tableau. Et l'œuvre du paysagiste ne peut avoir de valeur que comme symbole pur des sentiments du spectateur et comme moyen de pénétrer dans un état rare dont il ne saurait peut-être jouir sans l'apport de la sensibilité de l'artiste. Le seul effort qui lui restera à faire sera d'intérioriser pour son propre compte cet univers créé par l'artiste et désormais existant par lui-même et séparément de l'univers matériel et pratique que le créateur a su abolir. Dans l'effort d'intériorisation de cette parcelle d'un monde déjà intériorisé et portant en lui le poids d'une présence universelle il s'éprouvera dans toutes ses virtualités et dans la totalité de signification de sa position dans l'univers, au même titre que l'artiste dans l'état de contemplation premier ou dans l'aboutissement de la création.

Quand on aperçoit tout ce que livre cette culture de la présence du paysage et cet effort pour abolir l'extérieur, on peut se demander si une forme d'art comme le portrait, — si opposée en apparence à la peinture du paysage — n'atteint pas sa perfection lorsque passe dans l'œuvre la présence stylisée du monde. Le portrait est sans doute avant tout la recherche du « caractère », c'est-à-dire l'extraction de ce que la personnalité du modèle porte en elle d'humanité sous son enveloppe individuelle et charnelle. Mais, justement, ce que l'on poursuit alors n'est-il pas une représentation idéale et symbolique de la nature essentielle du modèle, et avant tout de ce que le déroulement de sa vie singulière contient de signification éternelle et universelle ? Nous avons trop aperçu jusqu'ici ce qui fonde

en universalité les gestes les plus inconscients et élargit jusqu'à les envelopper dans la forme même de l'éternité les sentiments les plus immédiats pour penser que l'expression désirée sera réalisée si le peintre représente seulement la structure charnelle superficielle et ses stigmates sociaux en négligeant d'inscrire en elle, le poids de sa relation totale au monde extérieur (1). Relation qui comporte aussi bien celle du contact primitif et vivant que celle de la poursuite solitaire d'une unification tout intérieure. Car il ne saurait s'agir d'une présence du paysage qui conserverait encore une apparence d'extériorité par le fait même de la séparation du modèle et du milieu dans lequel il vit, comme on le voit dans certains portraits de grands maîtres italiens ou flamands qui ménageaient à côté du personnage, dans un coin de la toile,

---

(1) Dans un article de « La Gazette des Beaux-Arts », consacré à Cézanne, M. Eugenio d'Ors a bien défini la nature du portrait-paysage. Et il en vient même jusqu'à prétendre que, dans les portraits de Cézanne, la présence du paysage se fait jour dans le personnage représenté au point d'absorber à son profit la personnalité du modèle. «Tel ou tel autre détail pittoresque », écrit-il, « le bonnet de coton abritant une calvitie, ou le chapelet dans les mains de la vieille femme, ont pu nous induire en confusion sur la valeur caractéristique des portraits de Cézanne. *Comme les natures-mortes, ces portraits sont, au fond, des paysages.* » Et plus loin il ajoute : « Mais surtout, *comment croire à la révélation de la personnalité d'un modèle,* là où le modèle échange avec l'air qui l'environne, — et à l'intérieur même de son contour, chaque partie avec les autres, — tant de signes, tant de messages, tant d'influences, tant d'engagements mutuels ». On voit l'erreur d'une telle vue, dans laquelle ce qui fait justement la valeur du portrait serait ce qui le détruirait comme portrait, de telle sorte que l'introduction en lui d'une présence universelle effacerait la singularité de la personnalité du modèle. Mais n'est-ce pas en donnant à la singularité de la forme charnelle sa valeur universelle que la présence du paysage accuse encore la traduction du « caractère », qui n'est plus le caractère superficiel mais le caractère essentiel. Plus loin M. Eugenio d'Ors compare deux portraits, l'un d'Ingres, l'autre de Cézanne, le premier n'étant pas un portrait-paysage alors que le second en a tous les caractères: « Le souvenir d'un Monsieur Bertin, modèle d'Ingres, s'impose bien découpé dans notre mémoire, celui de Monsieur Chaquet nous est plutôt cher *à cause de la fête chromatique* où son regard, où sa barbe et sa chevelure se trouvent mêlés. » Il semblerait d'après ces lignes que le portrait dans lequel passerait le mieux la personnalité du modèle serait celui de Monsieur Bertin. Et sans doute il n'est pas dans notre intention de lui dénier les qualités réelles qu'il possède et de nier qu'en lui la recherche du « caractère » aboutisse. Mais il nous semble aussi que c'est dans la « fête chromatique » dont parle le critique, que la personnalité de Monsieur Choquet trouve sa traduction la plus profonde et non pas son abolition. A travers la distinction du dessin d'Ingres passe la personnalité morale de Monsieur Bertin, l'homme social. A travers l'apparente indistinction de Cézanne qui arrive à contenir la présence virtuelle du paysage c'est le Monsieur Choquet éternel qui vit devant nous.

une échappée sur la campagne de leur pays. Même s'il faut voir dans cette représentation autre chose que le souci de placer à côté de l'être vivant le cadre matériel dans lequel il évolue, mais au contraire celui d'une expression symbolique du « paysage intérieur » du modèle, il n'en reste pas moins que c'est le spectateur qui doit établir la fusion entre les deux termes et qu'un intervalle demeure toujours entre le personnage et le paysage. Pour que la fusion soit parfaite et la présence véritablement absolue il faut que dans le portrait le paysage se fasse sentir comme virtuellement présent à travers l'architecture même du visage, à travers la qualité de la lumière — la grande unificatrice, le milieu universel, — à travers le choix des couleurs et leur transparence, dans l'épaisseur de la pâte. Alors l'œuvre, s'offre comme un bloc et ne traduit plus le sens isolé d'une vie, mais en elle passe celui même de la vie universelle. La présence du personnage est devenue inséparable du monde intériorisé qu'il a créé et du monde lui-même, et chacun des gestes que nous attribuons pour l'animer à cet être qui vit devant nous de manière immatérielle prend aussitôt une portée qui le fonde dans l'éternel et nous livre les secrets de l'existence.

Jusqu'ici le symbolisme nous est apparu comme enfermé dans une universalisation des valeurs intérieures et un élargissement qui se voulait indéfini de la conscience du contemplateur, du créateur ou du spectateur. Mais il est inséparable d'une humanisation de la nature qui, moins apparente dans les formes de contemplation ou de création que nous avons observées se précise lorsque l'effort de stylisation se marque directement dans une transformation du monde extérieur lui-même. L'unité imparfaitement réalisée dans la tentative qui consistait à absorber une réalité et une nature singulières dans la présence du monde se faisant jour à travers le paysage, se trouve poursuivie de nouveau. Mais elle serait atteinte maintenant en donnant au cadre matériel lui-même une figure tellement humanisée que la lutte contre l'extérieur pourrait être absolument abolie, du seul fait que l'extériorité serait entièrement effacée comme telle après avoir été amenée à représenter absolument tous les rapports et toutes les formes sentimentales et intérieures. Désormais c'est la qualité et la perfection de cette

humanisation qui symbolisent la puissance totale de l'être et la conquête d'un élargissement de plus en plus poussé de la conscience.

C'est pourquoi les gestes du jardinier qui travaille ont la grâce d'un recueillement, et qu'autour d'eux sommeille une zone de silence. Ils sont les ouvriers de ce miracle de la transformation absolue de l'univers à la mesure exacte de l'ambition la plus essentielle et la plus secrète. Ils usent avec sagesse d'une terre choisie, savamment dosée et composée, proportionnée d'avance aux désirs de la fleur, à la force dévorante des buis, au cheminement souterrain des racines; cette matière grise et lourde dans laquelle coule le sang de la terre, déjà toute tissée de proportions, n'est qu'un prolongement de ce corps penché sur elle et ses promesses, dont les mouvements suivent la voie tracée par une espérance supérieure et définitive. Rien dans les actes de cet homme et dans ce qu'ils intègrent à leur propre aspiration pour une fin lointaine qui ne soit humain, — la main calcule un ordre futur, soupèse une floraison déjà organisée. Elle sculpte suivant l'aspiration la puissance de la vie universelle qui lancera les tiges en jets de verdure à travers la douceur de l'air, en masses verticales ou bien langoureusement arrondies. Et une fois que l'élan de la sève aura donné figure au rêve auquel elle obéit, son œuvre sera de le rendre encore plus parfait, ménageant le mélange des teintes, assurant la perfection idéale de l'accord des lignes. Le ciseau obéira aux décrets d'une poursuite idéale; l'eau qui assure la pérennité de ce songe et de la jouissance de sa légèreté immatérielle sera dispensée suivant les mêmes calculs et pour les mêmes fins. C'est la première conquête, la plus précieuse peut-être, de l'ordre sur les forces autrefois déchaînées et écrasantes de l'univers, aussi capables de créer par l'excès de leur puissance le fouillis des arbres et des fleurs que la stérilité immuable du désert. Le désir sera aussi bien satisfait par le geste qui taille et élague dans une trop grande abondance que par la grâce supérieure qui fait sortir l'exubérance de la vie de l'image et de la mort. Et la présence brute du monde qui s'offrait à nous d'abord avec la violence de ses aspects les plus sensibles aura été la première à connaître un adoucissement et une stylisation qui la plient à la mesure de desseins puisant leur formu-

lation dans le trésor de la méditation et la richesse des intentions plus intimes que nous avons rencontrées depuis. La fleur croîtra dans une atmosphère idéale, à l'abri des orages et des menaces, et l'homme dans les espèces les plus rares introduira encore l'appoint de son invention. Il deviendra plus qu'un législateur de la nature, mais un créateur susceptible d'en dévier le sens et d'ajouter à ses épanouissements les plus étincelants et les plus subtils par eux-mêmes.

Encore n'est-ce là qu'un aspect de la conquête totale et l'humain ne serait pas tout entier figuré dans cette poursuite par la répartition des couleurs et des formes. Le jardinier suit seulement les lignes que lui a tracées celui qui possède la science la plus humaine. Le géomètre, calculateur des proportions et capable d'enfermer l'univers dans l'infinité des relations de la sphère, apporte au travail de son corps les ordres les plus spirituels. C'est une sorte de sagesse ultime qui prend figure en la croissance de la plante dans un accord de l'esprit et des forces du monde. Les intentions de ces deux réalités, autrefois séparées et opposées semblent mariées dans le simple jaillissement d'un jet d'eau ou l'éclosion d'une fleur à leur place au sein d'une ordonnance complète. C'est pourquoi aussi, l'art des jardins est le plus traditionnel. La tradition qui dans les manifestations successives de la création artistique représente comme un dépôt, comme une alluvion de plus en plus lourde d'humanité, ne peut être que l'appoint principal de l'art qui se fixe comme but l'humanisation absolue de la terre.

Mais cette expression de la puissance de l'homme se trouvera toujours limitée dans l'enceinte de murs étroits. L'immensité de la terre résistera à la grandeur de son travail. C'est à peine si en quelques points du désert les fontaines pourront jaillir et c'est seulement en un faible espace que la main pourra tailler les arbres et faire naître les fleurs à l'image approximative de son désir absolu. Que l'homme sorte des frontières entre lesquelles il a voulu réaliser le miracle dans lequel il aurait voulu faire passer tout ce qu'il y avait en lui pour pouvoir l'atteindre directement et sans intervalle, et il sera repris de nouveau par la menace permanente et destructive de l'extérieur; condamné aux mêmes contemplations et aux mêmes créations plus limitées qui n'avaient pas su le satisfaire, même lors-

qu'elles le plongeaient pourtant dans une « lassitude ineffable ». Alors un rêve gigantesque naîtra en son cerveau qui lui livrera de manière mythique l'image désirée du monde. La tonalité de ce rêve, la précision de sa réalisation imaginaire traduiront encore plus profondément le désir essentiel et le symbolisme qu'elles contiendront d'une humanisation absolue aura un contenu plus vaste encore que celui de tous ceux que nous avons déjà examinés. Dans ce songe illimité et momentanément indestructible, plus réel que le réel même, justement parce qu'il est celui de l'atteinte d'une forme de vie plus essentielle, la terre ne sera qu'un vaste jardin, une matière entièrement humanisée. Les murs se seront écroulés qui bornaient et enfiévraient une recherche trop vaste pour leur étroitesse ; le monde entier aura vécu sous son aspect misérable pour se transformer en abondance et en jouissance totales. C'est la figuration de la « chute » qui se confond avec celle de la perte de l'Eden, le jardin idéal qui en premier lieu fut donné à l'homme. Dans ce jardin où son inquiétude et son impuissance ne pouvaient avoir d'occasion de se faire jour, l'homme connaissait la paix de la possession absolue de soi et des choses, de l'humain, de l'universel et du divin mêlés et dispensés sans contrainte. Mais sorti de ses bosquets et de ses vergers il est plongé dans un monde de luttes, de menaces indéfinies et de doutes. Tout au plus pourra-t-il se réaliser comme homme dans le désir d'abolir et de détruire cette présence imparfaite dans laquelle il trouve perpétuellement l'image de sa faiblesse et de son imperfection parce qu'elle se distingue de ce qu'il sent qu'il est ou pourrait être. Ce que ce rêve mythique porte en lui c'est un retour à l'Eden dans lequel l'homme connaîtra la coïncidence parfaite de soi-même et de l'univers et jouira sans effort de ce qui lui fut donné, sans qu'il puisse distinguer ce qui le fut en lui-même ou hors de lui-même (1).

---

(1) C'est à l'œuvre de Jean Giono que nous devons faire appel pour préciser le sens de ce mythe. Dans « Que ma joie demeure », Bobi représente l'homme poursuivant la joie à travers une universalisation de ses gestes, de ses sentiments, et d'une manière générale de sa vie, puisque le dernier acte de cette vie, la mort, aura simplement pour effet de l'intégrer à la substance même de l'univers. Mais à côté de Bobi, le personnage principal, apparaît à un moment donné un autre personnage dont l'importance ne nous semble pas moins grande. Car c'est lui justement qui représente l'autre aspect du symbolisme du

Lorsque le nuage de ce songe se sera dissipé et qu'il retombera sur la terre après avoir connu de manière imaginaire la totalité d'une puissance qui lui échappe, l'homme sera bien cet être déchu et retranché du seul « lieu » qu'il voudrait habiter. A travers toutes les formes du symbolisme du paysage nous l'avons vu poursuivre vainement l'unité et la communion de lui-même avec lui-même. Son seul refuge où pourrait-il le trouver sinon dans un symbolisme plus raffiné, plus secret et dans une abolition simulée de cet extérieur qui lui a donné l'occasion de réaliser une partie de ses richesses, mais qui en lui résistant lorsqu'il veut l'absorber complètement le rejette dans une indigence plus grande ? Que soit abolie cette figure vaine des choses, que les apparences s'évanouissent et peut-être le miracle longtemps poursuivi se produira-t-il de la rencontre de la seule réalité intérieure. Quelle est la puissance qui pourra effacer l'image du monde et enfermer l'homme dans le contenu total de sa nature, sinon la nuit ? Le symbolisme du paysage trouve son aboutissement le plus parfait dans un symbolisme de la nuit (1). C'est la nuit qui marque le ter-

---

paysage se traduisant dans une humanisation du cadre. Une discussion s'institue entre Bobi et cet homme qui mène une vie solitaire et tout entière consacrée au rêve intérieur de la conquête du monde. Au cours de cette discussion l'un et l'autre exposent leur solution du problème de la joie. Si pour Bobi la solution se trouve dans une recherche des intentions secrètes de la nature, pour son interlocuteur elle ne pourra se trouver que dans une sorte de sanctification du travail de l'humanité entière capable de transformer absolument l'aspect de la terre. Et voici comment se manifeste la puissance de son rêve, et prend corps l'image qu'elle donne au monde: « Tu la vois », s'écrie-t-il « *la nouvelle terre* toute couverte de vergers du nord, du fond, du sud. Là où était le sable, vergers. Là où était la neige, vergers. Là où était la poussière d'albâtre, vergers. La montagne crèvera de sources, vergers. L'arbre acclimaté partout, *fait à notre désir*, vergers; vergers sur toute la terre ; vergers pour tous. » La force de ce désir et la finalité de cette transfiguration matérielle de la terre ne symbolisent-ils pas la puissance totale de l'être et l'expansion indéfinie de ses sentiments, de ses gestes, et au même titre que l'universalisation, l'universalité de sa signification ?

(1) Intéressants à cet égard le récit que nous fait Wagner dans ses mémoires d'une expérience qu'il vécut à Venise, et le commentaire qu'en a donné M. Barrès. « Une nuit » raconte Wagner « ne pouvant dormir, je m'accoudai sur mon balcon, et comme je contemplais la vieille ville romanesque des lagunes, qui gisait devant moi, enveloppée d'ombre, soudain du silence profond un chant s'éleva ». Ce chant sortant de la nuit le met en état d'inspiration et lui rappelle ce qu'il a de plus intérieur, l'image chère de sa Germanie. Et il ajoute : «Après cela que pouvait bien la Venise ondoyante et bariolée m'apprendre d'elle-même sous les rayons du soleil, que ce rêve sonore de la nuit ne m'eût pas révélé d'une façon plus secrète et plus profonde ? » Et

me de l'intériorisation et dans l'impression que l'homme éprouve en elle d'une abolition absolue de l'univers et de sa résistance diurne passe encore de manière plus nette et stylisée l'intention de cette poursuite dont nous avons suivi les étapes. Lorsqu'il écarte l'image étincelante du monde extérieur et qu'il confie à la nuit le miracle de la transfiguration complète depuis si longtemps poursuivie, il affirme ainsi de manière définitive sa haine de l'extériorité et s'abandonne à l'extase d'une contemplation tout intérieure. C'est un symbolisme plus élargi, plus total que nous rencontrons maintenant d'une présence du monde virtuelle, plus complète parce que virtuelle et sans forme nette. Le ravissement qui ouvre l'être à la respiration universelle et éternelle de la nuit contient en lui toutes les extases précédentes, *et si la nuit est le paysage idéal,* l'intériorité atteinte et quasi tangible, le symbolisme esthétique du paysage prend tout son sens dans les paroles de « Tristan » :

« *Haine au jour implacable et hostile!*
« *O jour perfide, anathème !*

« Mais toi, nuit, vie sainte d'amour, auguste création
« de volupté, désir délicieux de l'éternel sommeil, sans
« apparence et sans réveil, recueille moi dans ton sein,
« affranchis-moi de l'univers !
« ... Le monde pâlit, le monde spectre décevant que
« le jour place devant moi, *et c'est moi qui suis le*
« *monde !*

Roger CLÉMENT.

Barrès commente ces paroles dans un sens qui se confond tout à fait avec notre conception du symbolisme de la nuit : « Il n'a fallu que deux temps pour que cet allemand substituat à cette ville latine sa *Germanie intérieure*. Dès la première pause cette Venise magnifique par son manque de symétrie, par sa diversité même, il la réduit à l'unité. Sur la seconde reprise *il la renie,* la dit inutile. *Elle est la barque qu'il repousse après qu'il a touché la rive*. Efface-toi, Venise ondoyante et bariolée. *Par toi nous* avons atteint le point de vue indéfiniment fécond. Nous savons que les mouvements de l'âme façonnent le monde extérieur, font éclater les actes et les faits comme la tulipe s'exhale du magnolier et comme de la tulipe son parfum. *Des lors, Venise, tu nous deviens inutile; tu n'es que conséquence et nous sommes l'essentiel, le principe*. Tu nous gênes, tu nous retiens dans un monde inférieur et qu'il faut dépasser. Effondre-toi sous la lagune. Que les grandes ondes de l'Océan musical, s'épanchent, que les vagues sonores noient et anéantissent tous les accidents! Plus de lumière : la Nuit. La nuit fait pour Tristan le domaine de l'amour, pour le germain Wagner, *le domaine de la vie intérieure* ».

Poèmes

I

Tes mains dans le vide
Colombes qui se débattaient
Et puis la chute sans aucun miracle
Tes paupières sans battements
Ta voix sans couleur
Blanche
Etait-ce sous les dalles de sommeil
Une épaisse chevelure se déroulait
Une bague scintillait avec sa pierre
Une coupe se renversait dans la ténèbre
Et tant de choses nues soudain apparaissaient
Comme pour abolir la solitude

II

La vie est restée au seuil de la maison
Comme une mendiante nue
Et la joie a connu la douceur des larmes
A présent le chant se délivre des choses de soleil
Il connaît la nuit il connait les pierres
Les arbres lui chuchotent leur rythme
Dans la prière des morts

III

L'abondance nous fuyait nous quittait brusquement
La ville remuante était devenue lointaine
Toutes ses maisons emmurées de haine
Et j'allais vers elle avec des mains implorantes
Avec des yeux de faim et des pieds de forçat
J'allais vers l'aube de ses clochers

Avec la démence des prières
La terre nous refusait ses épis
Et le fleuve entravait avec ses longues tiges
Les bras de notre barque
On avait jeté un pont funéraire
Au-dessus de tous les jardins
Et dans les vasques pourrissait l'azur
Et dans les yeux du monde pourrissait le désir
Le soleil appauvrissait toutes les lampes
Et le soir aucune des lampes ne se rallumait pour nous
La table était renversée
Nous avions oublié tous les fruits
Une seule saison pour nous faisait courber sur la terre
Les branchages profonds
C'était la saison de notre amour sans joie
Mais il nous suffisait pour croire aux reflets intérieurs
L'intervalle des lèvres [*des choses*
Un appel sourd grondait encore dans notre sang
Comme un astre proche de nos paupières

IV

Une voix me confie
Les prodiges de la mer
Secrets de nacre de perles bleues
S'enchainent indéfiniment
Aux jeux mutilés de l'enfance
De mains démesurées
Libérant les pluviers de silence
Ouate blanche des songes
Le soir de ses longs doigts de cendre
Ouvre les vitres captives
Des images souterraines s'illuminent
De lampes de fruits de fleurs abyssales
S'épanouit l'âme de la solitude
La voix se tait
Tant de choses mortes reprennent son écho
Seule reste soie déchirée
Autour de l'enfant
La blancheur des alvéoles du souvenir.

Arsène YERGATH.

Chroniques

EN MARGE DU NUMERO SUR LE ROMANTISME ALLEMAND

Parmi les diverses études et les nombreux commentaires suscités par notre numéro spécial sur le Romantisme Allemand *nous attachons une importance toute particulière à la lettre que nous a adressée notre ami Joë Bousquet et dont la signification nous parait tellement essentielle que nous croyons devoir en donner la publication intégrale. Cette lettre se complète d'une réponse non moins intéressante d'Albert Béguin, que nous reproduisons également à la suite.*

N. D. L. R.

Villalier.

Mes très chers amis,

Vous venez de publier un très remarquable fascicule auquel il est heureux que je ne doive collaborer qu'après coup et pour ainsi dire par la force de l'événement. Je craignais d'écrire sur ce sujet, la lecture de ce numéro me révèle de quoi j'avais peur; et, en fournissant ample matière aux éloges qui forment le fond de ma « communication », donne tournure aux critiques que je craignais pour mon essai; et que je vais, froidement, vous resservir. Ne vous étonnez donc pas si mes reproches tiennent un peu de l'examen de conscience; ni que le souvenir de mon attitude leur doive donner tantôt du poids et tantôt de l'aigreur, comme il apparaît dans la première réflexion qui me vient à l'esprit et qui, bien et dûment maugréée, témoignera de ce qu'il y avait de solide et de fondé dans mon mauvais gré : Pour tant de lumière que de si nombreuses contributions aient répandu sur la question la plus « nécessaire » de notre temps, il demeure inexplicable que personne n'ait senti jusqu'à l'angoisse la difficulté de la traiter.

Comment le romantisme s'accommoderait-il d'une critique

appuyée sur des lois que son existence condamnait ? Or, certains de vos collaborateurs jugent les romantiques sur des desseins dont ceux-ci désavouaient le principe.

Sorti d'une révolution où la critique ne l'a pas suivi, le romantisme juge la critique et ne peut être jugé par elle.

On ne saurait, au temps où nous sommes, analyser cette révolution en cours qu'en fonction d'un but qui est encore à connaître. La critique, aussitôt qu'il s'agit du romantisme, devrait se faire romantique, avancer de doute en doute, rire avec l'ironie, accepter pour elle le discrédit qui s'attache aux incertitudes soulevées par un parti pris d'investigation. Nous n'en sommes pas là. Mis à part Béguin qui est très au-dessus de mes récriminations et même de mes éloges, une fois exceptés aussi quelques esprits très intuitifs dont le nom tombera çà et là sous ma plume, on peut s'attendre, aussitôt qu'il s'agit du romantisme allemand à voir tous ceux qui l'ont nommé renifler sur le mot avortement; et trouver un champ immense à l'application de cette magnifique impropriété qui, ainsi que ne manquerait pas de le signaler une accoucheuse, applique abusivement à une défaillance de la conception le terme qui caractérise généralement une opération préméditée. Avortement ? mais par rapport à quoi ? Peut-on, quand on ne s'est jamais proposé que des fins littéraires, parler d'avortement à propos de celui qui partait de la littérature pour aboutir à l'humain ? Ou, afin d'accorder cette satisfaction morale à ceux qui m'accuseront de faire trop de crédit aux intentions romantiques, à propos de celui qui, s'interdisant de voir trop loin, s'armait toutefois d'une méfiance très grande à l'endroit de ce qui se propose une fin. Tout ce qui se propose une fin se retire le droit de rivaliser avec les choses naturelles. Car la pensée tire du temps l'idée de ce qu'elle prévoit et ne pastiche ainsi que fort maladroitement le phénomène naturel qui crée du temps au lieu d'en être issu.

Réfléchissez : la pensée en se proposant une fin accrédite une philosophie dont elle ne pourrait pas supporter l'idée claire. En fonction de la notion qu'elle a de l'être la pensée moderne ne peut se voir que dans l'attitude d'une douloureuse investigation. Personne ne me contredira, ajouterai-je, pour que ma lettre ne demeure pas « en reste » avec l'idée que je me fais d'une saine critique. Et, prenant un ton un peu plus catégorique : ce n'est qu'au nom de la transcendance que la pensée peut accepter comme un tout celle de ses vues qu'elle édifie « à l'image » de la totalité, en héritant clandestinement d'une doctrine à laquelle, depuis longtemps, elle a réglé son compte.

J'ai dit cela assez mal. Vous voudrez bien comprendre: qu'un art qui s'intègre tout le mouvement de la vie, qui entend unir en

lui le connaître et le créer se condamne en satisfaisant dans ses œuvres aux exigences de la pensée. En imposant des limites à sa faculté de signifier l'art s'embarrasse d'une contradiction dont il n'y a que la mort pour donner une idée; ou bien il attribue à la pensée tous les caractères de la transcendance. Cette dernière erreur est celle des classiques qui avaient au moins l'excuse de se montrer conséquents lorsque, de la religion à la tragédie, ils sondaient une identique fatalité d'un dieu en trois personnes qui avait pris ce biais pour faire parler de lui avant sa révélation, qui était monté sur les planches en attendant la théologie. Sottise, cependant, qui me heurte quand je la vois empoisonner les intelligences les plus évoluées et compromettre la pensée pour autant que celle-ci prétend au nom de la raison voir plus loin que l'imagination, voir plus loin que l'amour. Elle conduit à des contresens invraisemblables comme celui du collaborateur qui déclare qu'Adam fut le premier des romantiques. Même énoncée sur un ton ironique, cette suggestion fait au moins la preuve que Monsieur Maurice Boucher ignore ou méconnait volontairement le trait fondamental de la mystique romantique: elle engageait les hommes dans un effort désespéré pour neutraliser les conséquences du péché originel; à formuler les choses selon une terminologie que ma foi dans les données de l'imagination est seule à autoriser. C'est contre l'autonomie de la pensée que s'élèvent au fond ceux qui ont compris les romantiques et s'efforcent de les continuer. Et il ne faut pas répondre à leur prétention en invoquant la tournure abstraite qui est d'autant plus donnée à leurs écrits qu'ils y ont mené plus loin le procès de la logique et de la raison. Il est trop naturel, dirai-je en passant, que leur œuvre prenne la forme de ce qu'ils condamnent. Ce n'est pas par leur façon de penser qu'ils se distinguent mais par leur façon de sentir leur pensée. Le romantique fait de toute sa vie et donc de sa pensée un sens pour saisir son être.

Le romantique ne cherche pas une solution. Il sait qu'il est cette solution et par là un être à quoi la pensée est rétive tant qu'elle n'aura pas été gagnée par une espèce de contagion. Combien je regrette de n'avoir pas le temps de m'étendre davantage et d'énumérer les ouvrages d'érudition qu'il faudrait entreprendre avant de mettre la question qui nous occupe sur le pied d'une discussion. L'universalité de la pensée ne fait pas de doute pour un esprit dit classique. Que la pensée s'astreigne à n'être qu'un jour sur la sensation et à ne former avec elle qu'un ingrédient de la recherche à intervenir ; et aussitôt la notion de vérité se subordonne à une notion plus impérieuse, celle de communication. Les romantiques ne pouvaient poser celle-ci sans intégrer à la recherche de la vérité le sentiment de la nature, sans se préparer à con-

cevoir la loi naturelle comme une catégorie de l'esprit, ce qui nous éclaire singulièrement un espace commun à Hegel et au Gœthe des *Affinités électives*. Mais tout cela ne peut être rendu tout à fait clair que par une analyse approfondie de la philosophie de Leibniz (1) et menée dans les voies ouvertes par Baruzi de tous les Leibnitziens, le seul qui ne me démentirait pas.

La question de l'ironie romantique ne me semble pas mise au point d'une façon satisfaisante. Je dirai de l'ironie qu'elle donne la mesure de l'être. Elle est le seul témoignage de la singularité qui s'attache à l'existence, *le frisson de la différence entre ce qui est et ce* QUI NE POUVAIT QU'ÊTRE.

Ceci pourrait, à la rigueur, se démontrer.

Il n'y aurait pour cela qu'à ramener l'ordre des choses à ce que j'appellerai le zéro sentimental ; et comme cela apparaît, de nos jours, dans les ouvrages comiques, juger à l'échelle abstraite de la loi la richesse sensible de ce qui existe. L'ironie apparaît dans la raison au voisinage de ce qui « s'invente », « s'improvise ». Ne souriez pas du ton tranchant que je suis obligé de prendre. Il jure avec le peu de profondeur qu'il y a dans des idées notées en passant, souligne la faiblesse d'un point de vue que je me borne à citer. Me réservant d'y revenir un autre jour, je vais cependant vous dire pourquoi je mets dans le même sac les thèses des *Cahiers du Sud* et la mienne, et quels points des pages précédentes reçoivent confirmation dans les difficultés soulevées par une notion vraiment neuve aussitôt que la critique veut la ramener à des idées connues.

Vous savez que la critique ne sait comment caractériser l'ironie romantique. Elle se tire de la difficulté qu'il y a à définir cet aspect de l'inspiration par un à-peu-près intellectuel. De ce dont elle ne sait comment saisir l'essence elle croit avoir rendu compte quand elle a décrit quelques-uns de ses effets. Ici, nous saisissons sur le fait sa faiblesse et peut-être est-il assez facile d'y voir le principe de la faillite qui l'attendait. C'est fort intéressant *qu'enfermée avec l'œuvre à analyser dans le champ clos de sa tradition critique la pensée doive l'identifier d'après un élément qu'à elle seule jamais elle n'aurait conçu.* Non ! mais vous voyez d'ici l'embarras du censeur ! L'occasion aurait été bonne pour jurer qu'il fallait se transformer ou se démettre. Comment n'a-t-elle pas été saisie par les représentants de cette jeune science littéraire ? Il me semble très réconfortant d'avoir à déclarer ici que les écrivains des *Cahiers du Sud* ont, en ce qui les concerne, levé cette difficulté. Avec vous, avec Bertin,

(1) Et je suis content qu'Edmond Vermeil ait montré l'influence de ce philosophe sur l'esprit religieux des romantiques.

nous avons toujours éprouvé la portée unique d'un jugement littéraire qu'il était entre nous de rigueur de ne concevoir que sous-entendant une notion de l'homme. Je vous disais tout à l'heure que, de la part d'un homme enfermé dans une conception classique de l'art, toute critique de l'œuvre romantique était irrecevable. Je le répète, il est bon de se répéter. Si l'œuvre classique impliquait une certaine notion de l'homme c'était sous la forme de questions à ne pas poser, ce n'était pas une notion conçue, mais une notion *inévitable*, le zéro de la personnalité. Et là-dessus on a tout dit, je crois, mais pas que la critique se devait d'opérer pour son propre compte la découverte de l'homme quand l'œuvre au lieu de continuer à le sous-entendre entreprenait de le mettre au rang des objets. Il fallait que la critique, de son côté, sortît de l'humanisme, qu'elle opérât une révolution parallèle à celle qui transformait la littérature depuis que l'humain *cherchait sa forme en lui au lieu de la prendre dans l'être*. Car c'était à elle qui exerçait son jugement sur les œuvres d'exécuter la notion que le progrès littéraire venait de déclasser. A elle, 1° de nier l'humanité des œuvres qui n'avaient pas la couleur du temps, 2° de rendre l'homme visible dans les œuvres qu'elle trouvait chargées de réalité. Le romantisme a fait apparaître *que l'œuvre qui ne pensait pas à un homme n'était pas humaine*. Et le rire est apparu dans cette littérature nouvelle où il y avait toujours la *chaleur d'une poitrine*. Ne donnez pas trop d'accent à ma récrimination. Elle est le produit d'une volonté de dénigrement, de bon aloi entre nous, qui voulons toujours faire mieux.

Votre fascicule sera un magnifique instrument de travail. Mais il est fâcheux qu'une critique impitoyable ne se soit pas exercée avant l'impression. Page 74 je lis une analyse excellente du « fait primitif ». Le romantique a soudain senti que l'idée était le sous-produit de l'être : « Une génération de philosophes, de poètes, de musiciens, d'alchimistes et d'humoristes suffit à défaire ce que la critique cartésienne avait fait. L'idée distincte, je veux dire l'idée qui n'est qu'elle-même apparaît maintenant comme le produit secondaire d'une abstraction l'une des suites du Péché: on veut rompre avec la spiritualité cartésienne et l'on ne réfute, en vérité, que l'analyse de Condillac et cet atomisme... etc... L'alchimiste romantique brasse dans ses creusets les natures simples, pour obtenir les natures simples d'avant le Péché : car c'est l'impur désormais, qui est l'original, l'amalgame qui préexiste aux claires différences. La Nature elle-même, désigne maintenant la matrice de ces différences, l'au-delà obscur où se confondent encore l'objet et le moi, le comique et le tragique, l'action et l'entendement. »

Et « Ceux qui ne dorment pas savent retrouver dans la nuit un témoin de l'origine des temps et comme la revanche de ces forces élémentaires que chassera de nouveau, au grand jour revenu, le vent du nord de la raison ».

Voilà qui est admirablement dit. Mais comment le concilier avec l'affirmation de la p. 30: « ... Le premier des romantiques fut sans aucun doute Adam lorsqu'il prit le fruit de la connaissance et pensa devenir semblable à Dieu dans le temps qu'il faut pour avaler une pomme... »

Vous me croirez, cependant, mon cher Ballard, si je vous dis qu'aucune lecture ne m'a jamais profondément bouleversé comme ce bouquet de textes excellents, même celui de Boucher malgré son erreur aussitôt démentie. Je crois que l'on a eu raison d'écrire que j'avais des affinités avec les romantiques allemands. On ne peut se sentir blessé par la vérité. Je me sens chez moi dans l'atmosphère condensée au-dessus de ces textes. Et si je vous écris si longuement, c'est que, me trouvant à un tournant de ma vie, devant de le savoir à la lecture de ce numéro de revue, je veux que le temps épouse mon impression, fasse parler en moi l'événement qui l'a produite.

Je vous exposerai familièrement les notions qui m'ont porté et qu'il est d'actualité de rendre claires. Ces notions recevront de l'avenir leur forme définitive. Annoncées par le Romantisme, présentes dans la tradition occulte dont les pierres languedociennes portent le sceau, aussi clairement que dans une œuvre de Tieck qui (Sabbat des Sorcières) a exposé mieux que personne la doctrine Cathare, nous les avons lues cet été dans un pentagramme d'initiation découvert au flanc d'une grotte cathare comme un creuset où le corps nu de l'initié étalait sa blancheur à la ressemblance d'une étoile..

C'est de ce voyage d'exploration que date, je crois, mon désir de reprendre à la lumière de l'histoire littéraire, le procès de l'idée. Je crois qu'on ne peut que condamner définitivement la méthode cartésienne et diagnostiquer le mal psychologique dont elle était la solution. Je ne veux considérer le cogito *qu'en fonction de l'inquiétude de Descartes* et rejeter parmi les névroses la démarche qui avait pour but de rassurer l'homme à jamais. Une idée ! un élément qui serve de base à l'édifice rationnel et dresse un palais à la pensée assez vaste pour que l'homme y puisse entrer avec toutes ses contradictions, ses mystères et son imagination ? Toute idée est fausse dans son principe, sauf l'idée qui énonce le néant de l'idée. Il n'y a pas à examiner le contenu d'une idée pour s'assurer qu'elle est le produit d'une conscience qui lutte contre le vertige et veut donner comme centre à l'univers le centre qu'elle découvre en elle-même.

Opération qui aboutit à dresser sur le fantôme d'un élément descriptif un château intellectuel, religions et philosophies concourant à monter leurs échafaudages avec les ossements de la perception. Cela, vous le savez, et que la *conscience d'un soleil éclairant la terre en révolution autour de lui, s'éteint dans l'idée d'un dieu en trois personnes* aussi exactement que dans l'ordonnance d'un livre de géométrie. Comment en sommes-nous encore à discuter cela, si longtemps après la venue d'Hegel.

Ce que le romantisme permet avant tout d'affirmer, je crois, c'est le caractère nécessairement démentiel du progrès humain vers la vérité. *Du plus loin de l'aberration où il est précipité, l'homme ne peut que lentement et par degrés revenir en imposant à chaque pensée de prendre une forme en contradiction avec celle qu'il serait de son essence de se donner.* Il faut que le mot soit l'être et la force de l'idée dans un monde où la nudité est la flamme de l'esprit, où les larmes sont l'âme de la douleur. Tout ce qui vient de l'homme doit être au rebours de son essence pour correspondre à sa réalité. Ainsi dans la peinture de Max Ernst la forme crée l'être au lieu de naître de lui. La vérité doit être dans l'humain contradiction avec elle-même pour se revêtir de son éclat qui la débarrasse de ses fatalités occasionnelles d'existence. Je crois que ce point de vue permet d'expliquer un phénomène très scrupuleusement signalé à la page 113 du fascicule.... «... il ne suffit que de retourner la relation du physique et du moral, de changer la direction habituelle des métaphores lesquelles comme on sait tendent communément à rendre compte de l'invisible par le visible ». Et : « Le romantique ne manque pas d'intervertir le sens de l'image chaque fois qu'il est possible... » L'auteur de l'essai, tombant dans le défaut que j'ai signalé plus haut, entend juger ce retournement de la métaphore sans sortir de la routine critique : Aussi peut-il écrire : « Tantôt l'effet est saisissant, tantôt il est ridicule » ce qui suppose que l'auteur incriminé n'a eu en vue que l'effet à produire et juge non l'auteur mais la critique.

« Le sein est la poitrine élevée au mystère, la poitrine moralisée » Telle est une des « métaphores » appelées ridicules par l'auteur de cet essai, qui, selon moi, s'est d'ailleurs bien mal engagé en appelant cette expression une métaphore. Est-il si ridicule pour l'homme de voir la beauté revenir sur ce qui la fait pour habiter la sensation, toute la profondeur humaine de la sensation qui, jusqu'à la souffrance, nous aide à l'imaginer?...

Et maintenant, disons que je ne vous ai rien écrit, que le désir de durcir ma volonté à la lumière du numéro romantique ne m'a rien inspiré que l'on ne puisse retrouver sous une autre forme, parfois plus satisfaisante, dans les pages publiées. Une

définition de la critique, par exemple, se trouve à la page 148 et tous les points de vue sous-entendus dans une position partiale et polémique du problème ont été scrupuleusement enregistrés par les collabcrateur philosophes quand les historiens littéraires ne les avaient pas devancés. Il reste pour justifier mon initiative, l'opportunité à débattre de la conclusion humaine que réclame un numéro comme celui-ci, qu'il réclame d'une façon absolue, et dont on ne peut que dire, si l'on se défend de l'apporter encore, qu'elle serait prématurée. Il reste, pour justifier la longueur de ma lettre, que cette conclusion nous l'incarnons et que jamais numéro de Revue ne pourra être dit intervenu plus à point si des considérations analogues aux miennes vivent sous la forme d'un trouble hérité par nous de cette lecture.

Considération d'autant plus précieuse pour moi que je n'ai pas lu et relu le numéro romantique sans en extraire une donnée du plus haut intérêt sur le potentiel poétique de notre temps. J'ai assez mal dit cela. Pour préciser ma pensée, j'ajouterai que, soucieux de discerner à travers cette gamme de jugements le niveau moyen de l'aspiration romantique en ce temps-ci, j'ai cru entrevoir en fonction de quel idéal sous-entendu s'établissait l'opinion moyenne des critiques rassemblés par vos soins. C'est un fait certain que le plus grand nombre s'est trouvé en mesure d'analyser l'exaltation romantique, que tant d'objectivité fait la preuve d'une sagesse bien grande et qu'il y a une leçon à tirer d'un document si rare sur le sang-froid de notre époque.

Je voudrais approfondir cette constatation. Il me semble qu'elle n'a pas été faite, et, du reste, j'admets qu'elle ne devait tenir aucune place dans le fascicule. C'est à nous, maintenant, qu'il appartient de lire dans le jugement porté sur le romantisme la structure et les dispositions majeures de la pensée contemporaine. C'est parce que j'ai déjà entrepris cet examen que vous me voyez ému et un peu changé par les premières révélations qu'il m'a apportées.

Voulez-vous avoir la patience de me lire encore un moment? Les considérations qui vont suivre ne sont pas de celles qui permettent de conclure et je ne leur demande que d'orienter ma recherche et, bien entendu, ainsi étalées dans une lettre, de vous en indiquer le sens.

Je vous disais que la critique juge le romantisme avec un sang-froid inattendu. Voilà un mouvement artistique dont nous n'aurons hérité que des œuvres; ou, si vous voulez, la littérature a, par notre intermédiaire, hérité du romantisme, mais pas nous. Trouvez-en la preuve dans le ton des jugements énoncés, dans le refus de la critique d'entrer dans certaines notions, attitude qui se manifeste par l'accusation répétée de verbiage et dont vous avez

un bon exemple à la p. 226 sous la signature de Jean Paul de Dadelsen qui reste fermé à la parole suivante de Schlegel : « Le rapport du véritable artiste avec son idéal est essentiellement religieux. »

A cette vérité discutable, mais fort claire, lourde d'une détermination humaine que l'on peut utilement analyser, Schlegel n'a pas pu ajouter un commentaire sensé sans augmenter l'irritation de la critique. Et nous lisons avec attention et intérêt que « celui dont la vie est faite d'amour et de culture est sur le chemin de la religion la plus élevée ». Ainsi posée cette notion rend accessible la perspective « d'une fusion de la poésie et de la philosophie » et nous prépare à hocher la tête devant le jugement du critique qui, en 1937, caractérise cet élément de méditation comme « un épouvantable verbiage, un magma de mots ». Car, nous voulons, nous aussi, que notre méthode soit une façon de mettre en religion notre pensée, de tirer des ordres de nos idées. Notre force s'éloigne de nous, ce que nous avons compris nous commande. Notre liberté n'est plus la carte blanche de l'ignorance : elle se confond avec celle de ce qui est plus libre que nous.

Si je m'étonne que la critique ait refusé de s'instruire au contact de l'exaltation romantique, je crois qu'il n'y a pas d'inconvénient, aussitôt que c'est de juger son calme qu'il s'agit, à rivaliser de sang-froid avec elle. Et, très posément, je me dis : on ne peut que se tromper sur le romantisme quand on le fait consister dans les jugements qu'il portait sur lui-même — et qui étaient forcément le produit d'un compromis avec ce qu'il ne voulait pas être. Une œuvre nouvelle n'est qu'à partir de son influence. Celui qui l'avait conçue s'appuyait justement sur les notions dont il entendait démontrer l'inutilité. Même s'il sait qu'elle sera lue, qu'il faut qu'elle soit lue d'un autre cœur qu'il la créa, il ne peut l'annoncer qu'en s'enfermant dans le cadre des idées reçues, en l'édifiant sur des rapprochements de valeurs jusqu'alors réputés impossibles. Je n'ai pas à prouver cela: Rien n'apparait de nouveau en art qu'issu d'une fausse situation. Mais justement l'œuvre nouvelle destitue les notions contre lesquelles elle a été dressée, et fait oublier les déguisements qu'elle a dû imposer à ces notions pour se rendre concevable. Une chose ne peut pas être réputée vivante si le temps la conçoit sous la forme de l'idée qui lui a donné naissance. Or, le fait est indéniable; et j'ai de bonnes raisons pour écrire que le romantisme allemand est injustement traité *par une critique qui ne le voit*

que dans l'œuf (1). On me répondra que c'est au romantisme qu'il faut adresser des reproches si nous n'avons pas vu ses buts nous faire oublier ses desseins. Et je n'entends accuser personne dans une lettre qui ne prétend que faire le point. Cherchant à voir clair avec vous, persuadé d'ailleurs que le romantisme vit en nous et qu'une étude ne peut nous en éclairer que les préfaces, je cherche à voir en quoi notre action présente est d'accord avec ce que ces préambules promettaient.

Ce n'est qu'en vertu d'une opinion semblable, d'ailleurs, que l'on peut sauver la mise au romantisme allemand. Dans un conte d'Achim d'Arnim, la mandragore dit à la jeune fille qui veut se défaire d'elle après l'avoir créée : « Tu ne peux me détruire avec la même insouciance que tu m'as créée, *par simple amusement..* »

Et l'écrivain allemand révèle aussitôt la profondeur de l'intention qui lui dictait ces paroles : « Telle est l'épouvante, ajoute-t-il, qui habite au cœur de l'homme le plus vaillant, à la pensée de l'univers ineffable, qui ne se plie pas à nos tentatives, mais se sert de nous pour ses expériences et ses divertissements. »

Or, nous tenons ici les données du problème posé par le romantisme allemand et par l'actualité dont le revêt la publication du numéro des *Cahiers du Sud*. C'est à partir de ces données et des réflexions qu'elles suggèrent que l'on devrait élaborer les termes d'une enquête à mener sur les rapports entre le romantisme et la pensée moderne. Vous les entrevoyez déjà. Bertin qui me lit sans doute avec vous, à l'instant et peut-être avec plus de rigueur que moi-même, dresse le cadre de la discussion engagée sous le couvert de cette révision de valeurs. Dressons donc ensemble ces conclusions que je crois aptes à se montrer si fécondes.

Si la critique n'a pas répondu par l'invention de nouvelles méthodes au mouvement d'idées créé par le romantisme allemand;

Si, maintenant, en face des œuvres romantiques le point de vue étroit de l'humanisme; si, en demeurant égocentrique, elle s'est condamnée à juger le romantisme allemand à travers ses intentions et non pas dans ce qu'il était, mais dans les raisons qu'il se donnait pour être :

C'est qu'elle s'est refusée à prendre à son compte la révo-

---

(1) Je n'ai entrepris la lecture du livre de Béguin, qu'après avoir écrit cette lettre-ci. Beaucoup de mes points de vue sont destitués par son génie critique de l'importance que je leur attachais. N'importe! L'admiration que j'ai pour Béguin ne m'oblige pas à recommencer cette lettre.

lution que l'art accomplissait, elle n'a pas admis qu'en partant de prémisses esthétiques on aboutisse à des affirmations qui sous-entendent une nouvelle notion de l'homme.

(Il a suffi qu'une définition engage l'homme pour que la critique, résolue à enfermer l'art dans le cadre du divertissement, l'appelle verbiage, les mots de religion, d'humanité, etc... ont nécessairement paru en l'air parce qu'ils étaient sans application dans le domaine dont la critique se défendait de sortir).

C'est que la critique n'a pas suivi la démarche d'une philosophie qui s'emporte elle-même, d'une pensée qui se connait dans son objet.

Et sans doute était-ce par un réflexe de défense, tout ce que j'ai dit sous tant de formes dressant, à l'ombre du romantisme allemand, une invitation à la critique, de se démettre, de se condamner, par impossibilité de renaître sous une autre forme.

Oui, c'est le point le plus brûlant de mon brumeux exposé. Réfléchissez bien à ceci. La critique est née d'une protestation de l'homme devant une œuvre qui le dépasse, qui le comprend sous la forme de l'individu qu'il n'est pas encore, ou qu'il n'est plus. Elle proclame les droits de celui qui ne veut pas sortir du sens commun, qui exige de l'œuvre qu'elle soit à l'échelle d'une pensée nourrie de valeurs éprouvées. *La critique est la forme concrète de la censure psychologique.*

Et si nous nous reportons aux paroles d'Achim d'Arnim que je citais plus haut, c'est-à-dire si nous retenons du romantisme allemand le message qu'il a exprimé *dans sa langue*, sous le jour de la lumière mythique qu'il a créée, si nous lui donnons comme profondeur la pensée dialectique d'Hegel, comme prolongement dans l'actualité, le matérialisme de Marx, nous comprenons enfin ce que cela veut dire : « Tu ne peux me détruire avec la même insouciance que tu m'as créée... »

Nous comprenons surtout qu'à ces lignes soit fourni le complément de ces mots d'exégèse, si lourds de sens, si catégoriques : « ... l'univers.... qui ne se plie point à nos tentatives, mais se sert de nous pour ses expériences et ses divertissements. »

C'est, voyez-vous, la primauté de la matière, qui est déjà annoncée, comme si l'art avait confirmé sous la forme d'une contradiction ce qui était postulé dans l'idéalisme de l'intuition Hegelienne. Si l'on n'admet pas le coup d'état, si l'intelligence de la démarche romantique ne nous fait pas sortir de l'attitude critique, il n'y a vraiment qu'une position intellectuelle, celle de la psychologie cartésienne qui, à la lumière de la méthode freudienne ne peut faire envisager le romantisme allemand que comme une crise pathologique, allons même plus loin comme un cauchemar enfanté par un besoin de la raison, une exigence

suprême de la logique qui donne un corps aux fantômes afin de mieux les refiler aux antiquaires.

Je voudrais conclure : mais il est des thèses littéraires qui n'aboutissent qu'en fondant des points de vue moraux. Et, faites-y bien attention, nous sommes sur un terrain mouvant, la vérité doit être notre vertige avant de se poser comme vérité, la solution est dans un autre monde que la recherche (encore du verbiage dira l'autre) le romantisme devait aboutir en destituant la littérature en tant que telle; comment correspondrait-il aux aspirations de ceux qui lui demandent ses formules d'art ? (A)

Comment reprendre assez laborieusement ces notions pour les rendre enfin tout à fait claires. Je suis impatientant, je le sais. Je mettrais fin à cette lettre trop longue s'il n'y allait pas, avec la leçon que j'essaie d'en extraire, de notre raison d'être la plus authentique. Je sais bien que, déjà, vous m'avez deviné; mais il s'agit, cette fois, d'aller plus loin que notre ressemblance et notre amitié. J'ai dénoncé l'insuffisance de la critique. Je m'y suis mal pris. J'aurais dû dire: la critique littéraire est idéaliste. Elle s'interdit de trouver dans une œuvre des valeurs qui ne seraient pas sous-entendues dans les intentions de l'auteur. Elle ne croit pas à l'existence de l'objet. Elle y croit si peu qu'elle n'attend même pas de l'esprit, quand il se fait lui-même objet de pensée, qu'il apparaisse doué des propriétés de la matière. Résumons-nous : Idéaliste, la critique n'admet pas qu'une réalité inattendue s'éveille dans des limites que la pensée a définies. Or, le monde est, c'est même bien embêtant. Le poète s'en aperçoit le premier. Et je vous assure qu'il en bave rudement quand, *au terme de l'entreprise de libération la plus passionnée, il se trouve naturellement engagé dans l'ordre moral, quand des considérations strictement poétiques lui dictent une règle de vie, quand son sens de la solitude se justifie irréfutablement dans une idée de l'action sociale.* Un bon endroit, se diront les faibles, pour édifier sa maison de campagne à l'enseigne du bout du monde avec un bon toit de paradoxes! Mais nous sommes en un temps où ce qui est découvert se fait aussitôt instrument de recherche. L'effet produit ne nous intéresse pas. Cela ne nous contente plus que l'opinion doive se montrer stupéfiée par la preuve que nous aurons faite de la participation de ce qui est à ce que nous entreprenons sur lui. Nous n'avons pas plus tôt pensé que l'objet de notre pensée prend notre place; et il n'y a pas d'opération plus propre à nous faire comprendre la métamorphose romantique et le silence qu'elle laissait derrière elle pour répondre aux questions que la critique continuait à poser.

L'individualisme romantique avait été le chemin d'une unité négatrice de l'individu. L'homme, en prenant conscience que son

unité était à créer, se préparait à la connaitre dans la réalité du monde et il entreprenait ainsi d'installer le réel à la place du moi qui est, lui aussi, une abstraction, c'est-à-dire le principe d'une séparation avec les sources créatrices de la vie. Georgette Camille, et je suis très heureux de confirmer par son exemple qu'il n'y a en ce moment qu'un moyen de comprendre le Romantisme qui est de le continuer, Georgette Camille a admirablement éclairé cela : « Personne, dit-elle de Bettina, ne s'est davantage identifiée à la terre. Terre sans laquelle l'esprit ne peut se manifester, terre nécessaire à l'évolution infinie de la pensée, nul n'a su mieux que Bettina en pénétrer les secrets, lire dans le langage des plantes et dans le regard angoissé de l'animal, entendre le silence et l'immobilité du temps, retrouver la chaleur et le tourbillon et cet instant tout près de la mort qui est celui de la création. »

Il faut rapprocher cette phrase de celle que j'ai déjà citée et qu'il n'est pas inutile de recopier ici : « ... l'univers ineffable, qui ne se plie pas à nos tentatives, mais se sert de nous pour ses expériences et ses *divertissements.* »

Voilà donc comment, selon la forte parole de Béguin, l'œuvre *se venge* et se retourne — *démoniaque* — contre son créateur qui avait créé par simple « amusement ». Or, *démoniaque* est de trop. Il n'y a pas à faire intervenir une idée métaphysique pour expliquer un phénomène dont la raison est développée par la philosophie romantique et qui s'éclaire exactement au lieu de passage entre la philosophie d'Hegel et celle de Marx.

Voici le point le plus important de ma lettre. Je voudrais avoir le temps de l'approfondir, ne vous l'exposer que sous un très violent éclairage. Vous ajouterez heureusement à mes pensées ce qui leur manque pour se rendre inoubliables.

« L'Esprit tente progressivement de s'exprimer par la matière, (Schelling) » cité à la p. 19 dans l'article remarquable de Maurice Denhof.

« Le mouvement romantique en Allemagne était un mouvement essentiellement spiritualiste » (Même article).

Voyez surtout p. 69 comment la démarche romantique est décrite sous son aspect individualiste :

« En prenant possession du monde pour l'individu, la conscience veut vaincre la durée et l'espace. Elle nourrit l'imagination... Tous ceux qu'elle éveille à eux-mêmes pressentent aussitôt l'illimité. MAIS...» j'arrêterai là la citation car elle dévie ; et je ne suis pas outre mesure intéressé par le rapport entre l'esprit qui connaît et l'Inconnaissable. Ce qui retient mon attention, c'est la façon dont s'est opérée pour le poète romantique la rencontre de l'objet, la façon dont son moi s'est substitué l'objet auquel il

s'intégrait. Je vous ai dit que la réponse était dans la philosophie romantique et qu'elle nous sommait encore de donner une adhésion entière au matérialisme. Je vous ai dit comment la critique dressée contre le romantisme était nécessairement préromantique et comment elle portait sur les intentions d'hommes que l'on a vus se dépasser, se renier. Mais il reste à déclarer comment s'est opéré le progrès pour la conscience du poète. Je prétends — et ceci est de la plus haute importance que c'est en faisant de son moi une notion concrète que le poète a préparé le retour offensif et la victoire définitive du matérialisme. L'événement fondamental, celui qui, dans la vie de chacun, inaugure la crise romantique et conduit nécessairement à une notion matérialiste du monde, *c'est l'accès de l'être total à la poésie sous la forme d'un moi qui prend conscience qu'il est une vie.* Il y a un instant où le poète se voit écrire. Sa pensée intègre son apparence. C'est à quoi fait allusion un de vos collaborateurs, notre ami Derycke, et il fallait un esprit très moderne pour si bien saisir cela — quand il écrit: « Novalis et Tieck,... soumis au caractère miraculeusement fortuit de leur expérience y découvrent comme le sens d'une destinée grandiose. » Cette prise en charge du réel, cette acceptation de soi est avant tout immolation du *moi qui prétend* et il faut souligner qu'il ne s'agit déjà plus du moi dont les classiques disaient qu'il est haïssable. Vraiment on ne l'a pas dit et il faut le crier. *La révélation du réel, la fusion de l'homme avec lui est à l'horizon d'un moi qui se pose dans son être et non dans son idée.*

Lisez avec cette arrière-pensée la page 293 du fascicule : « Cette prodigieuse exagération du rôle de la puissance du moi, du sujet, se rencontrait admirablement avec l'expérience des romantiques, qui ne connaissaient, avec un mélange de souffrance et d'orgueil, que leur propre individualité et qui restaient fermés à l'objet extérieur et fixe du classicisme : leur instabilité, leur instinct de vagabondage se trouvait transféré à l'univers entier... etc... »

C'est sur cette idée que j'interromprai un exposé qui ne comporte pas de conclusion. Je voudrais laisser ouvert un débat que le grand livre de Béguin, tout nouveau pour moi, a porté sur son plan véritable; et, avant tout, revenir sur ce que l'impression procurée par le début de ma lettre pourrait avoir de trompeur. Je n'entendais m'insurger contre personne et nul reproche n'était dans ma pensée que surgi, peut-être comme l'indice d'une mauvaise conscience, à l'endroit des travaux dont la lecture me laissait mécontent sans doute, mais mécontent de moi.

Votre ami.

Joë BOUSQUET.

APPENDICE A. ...FORMULES D'ART

Je voudrais fournir un exemple.

Prenons une question sur le sens de laquelle tout le monde se trouve d'accord. Il ne semble pas en effet que l'on puisse envisager de plusieurs façons la notion suivante : le sujet d'une œuvre littéraire. Demandons-nous cependant comment elle se pose pour une pensée qui entend tirer d'une œuvre son affranchissement. Comment la question du sujet est-elle résolue pour celui qui, poursuivant à travers ses sensations et ses pensées, le mystère de sa venue au monde veut absorber le temps, l'espace, dominer sa causalité. Que signifie le choix d'un sujet pour celui qui veut franchir sa conscience ? et qui aspire à former avec elle l'ingrédient d'un corps plus pur et susceptible de renouveler le monde autour de lui ?

Je réponds.

Le but caché de l'écrivain c'est de disparaître derrière l'existence d'un moi qu'il soit en son pouvoir de supprimer. Ainsi sera créé un livre capable de se nier en tant que livre et qui n'abandonnera à la littérature que sa dépouille mortelle, tandis qu'il deviendra, au dedans de lui, un drame de l'esprit qui s'arme pour franchir les limites de sa causalité.

L'écrivain, en effet, tient la barre de l'aventure qu'il rapporte jusqu'au jour où l'art lui a révélé son secret. Bien écrire, c'est ne pas penser à l'écriture, franchir le rapport entre l'écrivain et son œuvre dans une opération qui se ramène à une analyse plastique de la causalité.

On s'en doutait : goût du lecteur pour l'acte imprévisible et réputé gratuit. L'écrivain s'est éveillé et il en est mort. Comprend que dans l'effort d'écrire, c'est bêtement qu'il s'obstinait à se faire le sujet de tout ce qui se produisait. De sa pensée soudain il va faire l'instrument d'une réalité qui prend conscience d'elle-même. La multiplication des coïncidences, des rencontres fait reculer le jugement.

Coup d'état de la pensée qui, de juge qu'elle était, devient témoin, voit comment les choses s'engendrent, et dans cette vision épouse une causalité ennemie de la sienne.

Le choix du sujet se pose pour l'écrivain que j'ai supposé comme l'élimination d'une sensibilité limitée à l'expérience d'un homme. La solution grossière c'est de tailler le sujet dans l'étoffe même du livre. Il y en a d'autres. Ce n'est pas ce qui importe.

Réponse d'Albert Beguin

Collobrières (Var), le 1er septembre 1937.

Monsieur,

Notre ami Ballard, qui est venu me voir hier, m'a montré votre belle lettre sur le numéro romantique. Vos critiques, vos réserves et vos commentaires m'ont si vivement intéressé que je me permets de vous en écrire. Ballard et moi, nous avons eu, à vous lire, la même pensée: il vaudrait la peine de reprendre toute votre critique dans une note des *Cahiers*. Vous donneriez ainsi cette vue d'ensemble, cette mise au point en relation avec l'actuel, dont vous déplorez l'absence dans le numéro. Et puis, vous avez tellement raison de vous considérer vous-même comme un frère de ces romantiques allemands, qu'il serait dommage que vous ne saisissiez pas cette occasion d'en parler. Toute votre œuvre et votre pensée vous y autorisent plus que quiconque.

Vous savez peut-être que j'ai aidé Ballard à mettre au point son sommaire, et que je l'ai fait parce que ce sujet me tient à cœur. Cela ne m'empêche pas de voir certaines déficiences du recueil que nous avons mis sur pied à travers bien des difficultés, après plusieurs changements dans le groupe des rédacteurs et pressés par la nécessité de mettre fin à trop de délais. Aussi bien suis-je le premier à reconnaître la justesse de vos objections. Il n'est que trop évident qu'une certaine critique se condamne, par ses positions de départ, à passer à côté du romantisme. Et cela est vrai surtout de la critique universitaire, parce que beaucoup de nos germanistes sont des goethéens, qui se perdent à vouloir appliquer un schéma classique à toutes les formes de littérature et de poésie. Pénétrés de cette esthétique weimarienne, ils en arrivent nécessairement à ces jugements péremptoires et insuffisants qui déplorent l'absence de « chefs-d'œuvre » et constatent supérieurement que les efforts romantiques ont « avorté ». Ils se refusent à voir que ces efforts, ne tendant pas à « l'œuvre » (du moins dans ce sens qu'ils donnent au mot « œuvre »), ne devaient pas « aboutir ». Vous le dites fort bien, « le romantisme juge la critique et ne peut être jugé par elle... elle devrait se faire romantique. » (Pour vous montrer notre accord, je me citerai: dans la préface de mon livre sur le romantisme, j'ai écrit ceci, que les universitaires me contestent violemment: « on ne saurait que romantiquement parler des romantiques. »)

En effet, je suis profondément persuadé que l'essence du romantisme (et de tout ce qui a suivi, car nous sommes roman-

tiques en ce sens précis) est de s'être résigné, — ou mieux de s'être hardiment risqué — à une investigation sans but que l'on puisse désigner par avance L'acte littéraire, depuis le romantisme, a changé de sens : il ne s'agit plus d'« exprimer » quelque chose qui soit d'abord connu, mais d'accomplir certains gestes (assemblages de mots, selon des affinités que seul perçoit et choisit un obscur pouvoir affectif) dont le poète *sait*, d'une certitude irrationnelle, qu'ils ont une portée immense, mais une portée indéfinissable. Ces gestes de la création esthétique visent à saisir une réalité, mais aucun autre acte de l'esprit ne saurait la saisir. C'est pourquoi la critique, une certaine critique, est impuissante à rendre compte de ces démarches. Je ne me sépare de vous (ou plutôt, je pense, de l'outrance que votre lettre donne à votre pensée) que sur ce seul point : je crois qu'il peut y avoir une autre critique qui, bien consciente de cette originalité de la tentative romantique, s'essaie à une pénétration et à un jugement orientés dans le même sens que l'ambition des poètes.

Cette critique-là, qui évite le jugement de valeur et la classification hiérarchique de l'autre, n'est pas, me semble-t-il, tout à fait absente de notre numéro. Plusieurs de nos collaborateurs (1) me paraissent avoir au moins pressenti ces conditions particulières que leur imposait un sujet comme le romantisme. Mais cela est secondaire, et ce qui importe, c'est que nous soyons d'accord sur le principe: toute votre réaction anti-cartésienne me paraît d'une grande force. Et il serait très important que vous puissiez souligner, à propos de ce numéro, la *nouveauté* des tentatives modernes réclamant toutes la constante destruction de l'« idée » dans une suite d'appréhensions créatrices.

Je vous suis également lorsque vous soulignez cette erreur de la critique, qui n'étudie le romantisme que dans ses programmes et ses intentions exprimées théoriquement, au lieu d'aller le chercher dans ses créations, ses mythes et ses prolongements à travers les générations héritières. Mais il y a un point de votre lettre qui me semble détourner le romantisme de lui-même et le faire entrer de force, tout entier, dans une voie qui n'est que l'une parmi plusieurs de celles qui nous relient à lui. Citant les lignes d'Arnim (et le commentaire de cet « Albin Bonnet » qui n'est autre que moi-même, déguisé pour ne pas signer deux articles) citant donc ces lignes où Arnim parle de « l'univers qui ne se plie pas à nos tentatives, etc.... », vous en concluez que c'est la primauté de la matière qui est déjà « posée », et que

(1) Et en particulier plusieurs de nos collaborateurs universitaires. Et nommément le plus gœthéen d'entre eux !

nous sommes là sur la voie de Hegel et Marx. Permettez-moi d'élever un doute. Certes, une attitude analogue conduira Hegel et Marx à considérer le sujet connaissant comme inférieur à la réalité de la matière. Mais il n'y a de commun, entre ces deux attitudes, que l'humilité de celui qui, au lieu de se croire le dominateur, l'intelligence souveraine à la manière du XVIIIe siècle, constate qu'il est dépassé, dominé par une réalité plus irréductible et plus puissante. Seulement, je ne crois pas que cette constatation soit du même ordre chez un matérialiste hégélien et chez un Arnim. Car chez lui, il y a ouverture sur une réalité *transcendante* : cet univers qui « se sert de nous » n'est pas conçu comme matériel. Reprenez la Préface que j'ai traduite pp. 378-382, vous saisirez mieux ce qu'entend Arnim. Pour lui « rien n'existe en dehors » de l'esprit, nos forces créatrices sont « un signe de l'éternité ». L'école de la terre est utile à l'esprit qui « s'y incarne », mais « le spirituel ne peut devenir terrestre entièrement ».

Je sais : vous invoquerez ici, à juste titre, le droit de comprendre le romantisme par ce qui en est né, et d'expliquer Arnim par son aboutissement hégélien. Mais ne croyez-vous pas que l'on puisse *aussi* relever, à partir de cette position arnimienne, une descendance spiritualiste ? Et alors, ne serait-il pas plus juste d'en revenir à cette notion du romantisme *parti* pour une investigation sans but qualifiable? de le considérer comme cet appel à « ce que nous cherchons et qui *nous cherche* » (Arnim), appel qui est proprement romantique tant qu'il reste ainsi sans qualification, sans aboutissement, expression d'anxiété devant des actes incalculables, d'audace aussi à ne point espérer de certitudes, à se contenter de l'acte vital de l'interrogation?

Ceci demanderait un développement que je ne puis, faute de temps, d'assurance et de sans-gêne, vous imposer aujourd'hui. Mettons que ce soit aussi une question qui pour moi reste question et me suffit en cet état.

Pardonnez-moi cette longue lettre, et qu'elle tourne court. Je voulais surtout vous dire de quelle importance me paraît être votre lettre, de quelle urgence la note que vous en devriez tirer.

Et croyez, Monsieur, à mes sentiments d'ancienne et durable sympathie spirituelle.

Albert BÉGUIN.

LES LIVRES

L'ILLUSION PHILOSOPHIQUE, par *Jeanne Hersch.* (Chez Félix Alcan. Pirx de l'Université de Genève).

C'est une *saignée* d'importance que Mlle Jeanne Hersch, à la suite de son maître Jaspers, opère sur la philosophie, en lui arrachant son *illusion* qui consiste en ceci : elle prend réellement au sérieux sa recherche de la vérité objective et croit réellement que sa valeur se mesure au poids de l'objectif conquis sur l'inconnu. La philosophie comme *science*, dit-elle, a fait son temps. Rien de moins *organique*, en effet, que l'histoire de la philosophie ; un coup d'œil y suffit : amas de concepts confus, contradictoires, cercles vicieux — qui ne reprennent leur sens vital qu'une fois réintégrés dans leurs œuvres rsepectives, isolées, parcourues d'un seul élan, où vérité et fausseté se hiérarchisent non selon leur plus ou moins de « rigueur » scientifique, mais selon l'élan subjectif qui les parcourt et les supporte. Le philosophe est un homme qui prend une *décision;* en entreprenant un système de pensée, il décide d'être ou de ne pas être; c'est là son apport singulier et significatif. Mais — cercle vicieux — il ne peut prendre de décision s'il ne se croit engagé, s'il ne s'engage pour de bon, à la poursuite d'une vérité objective, qui le conduira certes à un échec public mais aussi à une réussite interne. Il ne se laisse pas persuader aisément de l'« illusion » de sa démarche, mais il vient néanmoins, par étapes, et d'œuvre en œuvre; on peut dire de notre époque qu'elle vient d'en prendre conscience. Telle est du moins selon Mlle Hersch la progression qui marque l'histoire de la philosophie : elle ne poursuit que la destruction de sa propre illusion.

Mlle Hersch met beaucoup de talent, d'allant, d'intelligence à nous démontrer cela. Mais nous aurions voulu quelques éclaircissements sur cette « décision d'être ou de ne pas être » du philosophe qui, certes, a un sens dans la pensée existentielle de Kierkegaard. Mais Jaspers fait des efforts désespérés afin de réintégrer les questions de la pensée existentielle sur le plan spéculatif; il déclare que Nietzsche et Kierkegaard l'ont « charmé et déçu » : « personne n'accepte leurs réponses, elles ne sont pas nôtres ». Aussi revient-il à Kant, et se tient-il à l'*illusion* de la pensée spéculative. Sans elle point de salut, point de philosophie! Rien n'est donc perdu. Ce n'était qu'une ruse. Quelques courbettes à l'existence, un peu encore de cette *démagogie du concret,* dont nous avons déjà parlé et — « retour à Kant » !

Benjamin FONDANE.

L'ESPOIR, par *André Malraux* (Gallimard).

Que la qualité de l'œuvre d'art ne soit pas une question de sujet, mais de signification et d'expression : c'est ce que prouverait à l'évidence, s'il en était besoin, le dernier roman de Malraux. La nature de l'expérience (ce qu'elle est) n'importe pas, mais sa qualité seule (ce qu'elle apporte) : sa valeur dramatique et psychologique. Sans doute la gageure de l'art est-elle de réaliser l'alliance de l'action et de la pensée. En dernier ressort, toute œuvre est une pensée, mais elle se constitue comme œuvre d'art par sa volonté de ressaisir la pensée dans ses occasions concrètes, de la situer dans son milieu naturel qui est l'action même. Cette alliance du dramatique et du psychologique, l'*Espoir* la réalise éminemment, et dans les conditions les plus malaisées. Non qu'un sujet tel que la guerre civile Espagnole soit par nature impropre à la construction esthétique, mais il est assurément périlleux. La qualité dramatique du thème semble interdire le détachement nécessaire à l'introduction de l'élément psychologique. Evoquer un événement historique d'une telle importance, bien plus : un événement actuel éveillant aussi naturellement notre passion, c'est s'exposer à exclure de l'œuvre tout ce qui est indépendant de la conjoncture elle-même et de la série de faits qui la résume, et aussi la richesse du jugement individuel au profit d'une option collective. C'est risquer l'extériorité du reportage et la pauvreté de l'édification. L'admirable, vraiment, est que le dramatique et le psychologique s'unissent ici pour composer une œuvre pathétique et lucide, où chaque événement est appel pour la conscience.

Il semble que l'*Espoir* gagne sur les œuvres précédentes de Malraux par la qualité de l'élément dramatique. L'action, riche et dépouillée, se distribue avec une aisance vigoureuse. Le don du détail saisissant, qualifiant exactement une scène et lui donnant en même temps une valeur symbolique, un des plus évidents de Malraux, se retrouve ici et s'exprime en un foisonnement d'images inoubliables, présentes jusqu'à l'angoisse, qui scandent les moments décisifs de l'action (la longue file des pauvres qui ont été reprendre leurs gages aux Mont-de-Piété — l'homme tombé sur le bélier manœuvré par les miliciens — la nuit tendue de Madrid, lorsque les Maures arrivent aux portes, avec les aveugles qui jouent l'*Internationale*, les chiens abandonnés et les troupeaux perdus traversant les rues dépavées). L'action s'évoque en images brèves et fulgurantes, comme la pensée s'exprime par brusques saccades.

Car ce livre, plein d'une présence physique, n'est jamais physique seulement. Le drame extérieur est toujours traversé et sous-

tendu de l'inquiétude de l'esprit. La Révolution et la guerre sont des événements, et aussi des occasions pour l'homme de prendre conscience de lui-même. « Etre et Faire »: ces deux termes qui donnent son titre à l'une des parties du livre ne sont pas antinomiques, mais corrélatifs. Même lorsque la volonté d'être se subordonne aux conditions de l'acte, l'acte demeure intentionnel, expressif d'une tendance de l'être. « L'action ne se pense qu'en termes d'action », dit un personnage. Sans doute, l'acte a ses exigences, et, pour vaincre, il faudra opposer à une organisation non point « un désir, un rêve ou une apocalypse », mais une autre organisation (p. 156). Mais ces conditions de l'acte sont acceptées par la pensée, parce que l'action répond à une fin de la pensée, exprime et prépare une forme de la conscience. Ainsi le Drame est toujours remplacé dans une perspective psychologique et naturellement relié aux problèmes particuliers que pose la conjoncture historique. L'action est l'instrument d'une volonté qui réagit à des conditions définies. Mais cette fin, par cela seul qu'elle tend à se réaliser, soulève des problèmes nouveaux: les consciences que réunit une intention commune s'opposent dans le choix des moyens et s'individualisent, se découvrent dans cette opposition même. C'est que Malraux, fidèle au parti-pris de l'artiste, ne détache pas l'idéal des consciences individuelles qui le veulent. Il apparaît alors que la réalisation de la liberté présuppose une discipline. Certains la refusent, d'autres l'acceptent par raison, d'autres encore par vocation. A travers le drame de la guerre espagnole se révèlent les débats de la conscience révolutionnaire. Nous assistons à l'évincement des anarchistes, au triomphe progressif de la tactique communiste. Mais l'*Espoir* est aussi éloigné du documentaire que de l'œuvre de propagande qui taille sa psychologie sur le patron d'une éthique préétablie. L'artiste véritable se refusera toujours à ne percevoir de la réalité humaine que ce qui peut justifier ses normes. Dupes de « l'illusion lyrique », les anarchistes ont tort devant l'histoire. Mais l'artiste ne peut condamner ce qu'il voit et comprend. Un pathétique refus de juger s'affirme chez Malraux, une objectivité supérieure qui n'est pas indifférence, mais aptitude à aimer les expressions les plus désespérées de la grandeur. « L'analyse est une grande force, dit Garcia. Je ne crois pas aux morales sans psychologie » (p. 283).

A la faveur d'une conjoncture hsitorique qu'ils dépassent infiniment se posent aussi les problèmes les plus généraux de la conscience. L'action, à un certain degré d'intensité, est une révélation. La conscience s'endort, dans une vie dégradée en habitude de vivre. Elle ne s'éveille qu'aux instants de crise et marque les points culminants de notre expérience. Des sentiments, des volon-

tés insoupçonnés se lèvent chez les personnages du livre, à l'occasion de leur vie nouvelle; avec la volonté de dignité, une fraternité virile, une tendresse plus vaste que la fraternité, faite de compréhension, — et les images inconnues de la souffrance et de la mort. Le contact d'un réel inattendu donne la sensation même de l'irréel. Irréels, les visages que la douleur crispe, ceux que la mort transfigure, ou Madrid déchirée d'incendies. Irréel, l'aspect de la nature, lorsque se posent sur elle des yeux qui, maintenant, savent (un sens cosmique neuf chez Malraux apparaît dans l'*Espoir*), — dans sa « sérénité géologique », son indifférence de « planète morte ». Et au-delà des révélations qu'ils apportent, les moments décisifs de la vie amènent devant la conscience son plus grave débat, le problème du destin et de sa justification. Ils nous trouvent « semblable à celui qui soudain s'interroge à l'heure de mourir », anxieusement, les inquiétudes dialoguent dans la nuit menacée de Madrid. Scali demande à Garcia : « Qu'est-ce qu'un homme peut faire de mieux de sa vie, selon vous ? » Et Garcia répond: « Transformer en conscience une expérience aussi large que possible » (p. 284) L'action n'est ni divertissement, ni évasion: elle n'élude pas les problèmes de la conscience dont elle est l'instrument et l'occasion. Si l'*Espoir* est un drame, ce n'est pas que l'activité même s'y propose comme solution: loin de les effacer, elle engage et accuse toutes les perplexités de l'esprit. Nul livre ne place plus haut la pensée.

Il revêt ainsi un aspect saisissant d'éternité. Sans rien abandonner de leur réalité historique, les événements du livre se situent pourtant sur un plan qui n'est plus celui de la durée historique. C'est sans doute que, pour atteindre l'éternel il n'est pas besoin de le rechercher dans l'intemporel. L'intemporel n'est qu'un songe: et, en aucun cas, il ne peut être le songe de l'artiste. Mais, il existe une éternité intérieure à la durée, qui est une qualité de l'événement temporel lui-même. Est éternel tout ce qui marque, tout ce qui possède assez de réalité pour s'inscrire à jamais dans le temps, tout témoignage irrécusable. Ce livre ne contient que des gestes éternels, parce que l'événement historique y révèle ce qu'aura été, pour l'éternité des temps un *moment* de l'homme et de ses problèmes.

Gaëtan PICON.

BATAILLES DANS LA MONTAGNE, par *Jean Giono* (N.R.F.)

Le devoir essentiel d'une critique vivante, me semble-t-il, est d'exprimer le suc qu'une œuvre apporte, de telle manière que ceux qui en ont besoin sachent aller puiser à la source. La place me manque pour discuter de l'art de Jean Giono. Ayant à choi-

sir, je préfère essayer d'élucider le sens intime de l'œuvre qu'il nous propose. Avant tout : de quoi s'agit-il ? (Ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'une étude sur l'art de Giono soit à dédaigner, ni qu'il faille blamer les critiques qui la tentent, loin de là.)

Le problème de la joie est ici dépassé. Nous retrouvons les hommes du « Chant du Monde », avec leur force, leur pureté mais riches de la longue expérience du plateau Grémone, riches des « Vraies richesses ». Ces hommes ont entendu le chant d'ivresse de Zarathoustra :

« La douleur dit : passe.
Mais toute joie veut l'éternité,
Veut la profonde, profonde éternité ».

Ils sont toujours hommes, ils se posent toujours des problèmes, et peut être à ces problèmes n'y a-t-il pas de solutions, peut être même en vérité n'y a-t-il pas de problèmes, et c'est la solution.

« Jusqu'à ce que tu retournes à la terre d'où tu as été tiré: car poussière tu fus, et poussière tu redeviendras », peut on lire dans le Livre que Sarah et Marie ont emporté avec elles à « Chêne-rouge », la ferme de Boromé. Mais alors, adopterons-nous la parole de l'Ecclésiaste : « Vanité des vanités, dit Kohelet, vanité des vanités; tout est vanité ».

Non, car nous savons qu'il y a une poussière qu'on appelle la poussière fécondante, et c'est le pollen, et peut-être au fond toutes les poussières sont elles fécondantes. « Rien n'est vanité », (1) et dans chaque instant du monde nous revivons notre éternité.

« Et puis, si on est poussière, qu'on soit poussière, un point c'est tout », dit Charles Auguste pendant sa nuit de veille dans « Batailles dans la montagne ».

« Tout se fait dans le calme et le temps éternel », là-haut dans « la grande immobilité des hauteurs ». Il faut arriver à ce calme, vivre dans ce calme, faire partie du temps éternel. Les hommes de « Batailles dans la montagne » sont comme ce

---

(1) C'est le titre d'un essai, esquisse d'un voyage en Suisse, que M. Giono avait commencé d'écrire avant « Que ma joie demeure », et qui est demeuré inachevé. Des extraits ont été publiés dans des revues: « Monsieur Jules » (Commune) ; « Le ravin dans la montagne » (Revue bleue) ; « La femme morte » (Marianne) ; « Le cadavre de Pan » (Vendredi).

sanglier, dont il est parlé au début, qui essaie de se terrer toujours plus haut.

La catastrophe s'abat sur les villages de la vallée, sous le glacier qui se vide. Mais cela changera-t-il vraiment quelque chose, en définitive ? Non, la vie est là, toujours nouvelle, toujours vierge, toujours prête. « Je considère l'ensemble cosmique comme une formidable soupe de pois, énorme, et d'une épaisseur, d'une densité extraordinaire, où tout est possible », m'a dit un jour à Manosque, Jean Giono. (1)

Jusqu'au matin, Jacob a lutté avec l'Ange, mais au matin l'Ange s'en va, et la vie continue. Jacob a lutté toute la nuit; la force de Jacob croissait au cours de la lutte, et quand le matin revint, Jacob était plus grand qu'un homme.

« Car tu as jouté contre des puissances célestes et humaines, et tu es resté fort ».

Sa vie dut être longtemps quelque chose de terrifiant, puis Jacob a dû s'habituer, puisqu'il a continué de vivre.

Pour libérer les terres envahies par l'eau, le charpentier Saint-Jean va chercher la dynamite, puis la porte près du barrage de limon et d'arbres. Au cours de ces efforts extraordinaires qu'il lui faut accomplir, Saint-Jean perd sa taille d'homme; il devient fort et puissant comme la dynamite qu'il réchauffe contre sa poitrine. Il grandit dans des proportions colossales.

« Parce que j'ai vu un être divin à face, et que ma vie est restée sauve ».

Tandis que Saint-Jean va chercher la dynamite, il est impossible de ne pas comparer sa situation avec celle de Prométhée allant à l'île de Lemnos ravir à Héphaïstos l'étincelle divine. La surhumanité de Saint-Jean revenant chargé de dynamite s'apparente à la surhumanité de Prométhée porteur du feu. Qu'on puisse ainsi évoquer le mythe de Prométhée suffit à donner la taille des personnages de « Batailles dans la montagne ».

Saint-Jean a transporté la dynamite et sa vie est restée sauve, et il va pouvoir délivrer ses amis. Dans cet effort surhumain pour persévérer dans l'être, Saint-Jean dépasse son être, il sent croître sa volonté de puissance jusqu'à la puissance de Zarathoustra. Bacchant ivre d'une ivresse terrible, il sent parfaitement que cette ivresse l'a emporté bien au delà des puissances humaines, jusqu'aux sources, aux Mères. Il est puissant comme le

---

(1) Cela explique ce titre : « Le poids du ciel », que Giono a voulu donner à un essai qu'il termine et qui paraîtra prochainement, illustré d'astrophotographies de M. de Kérolir, de l'observatoire de Forcalquier.

Dionysos premier, comme le Dionysos brisant ses liens sur le bateau où les pirates l'avaient enlevé. Vraiment, après cette confrontation avec les forces terribles dont il a dû triompher, il n'a plus taille humaine. Sa conversation avec Boromé en fait foi, et sa richesse est si grande qu'il partira seul, qu'il laissera Sarah à Boromé, puisque malgré ses trente enfants, le vieux qui va mourir ne peut s'enivrer de puissance au point d'oublier la tristesse et la douleur, puisqu'il ne peut que se gonfler d'orgueil et de dignité, ce qui ne console qu'à la vue du monde, et qu'il faut à cet ancien « lanceur de graines » (1) une bonne femme terre où reposer sa tête lassée.

La puissance croit à mesure que s'intensifie la lutte de Jacob avec l'ange. C'est là l'important, et, je crois, le secret de cette œuvre de M. Giono. Car tandis que Saint-Jean et Marie montent à la recherche de la dynamite, Saint-Jean réfléchit, et le problème de la mort se pose à lui, en même temps que le problème de la solitude (2). Saint-Jean marche sur les sommets L'immense lac qui noie les vallées apparaît de là-haut : « A peine une flaque en bas dans le resserrement le plus étroit de la montagne ». Néant de l'homme, et solitude. Saint-Jean entre dans le brouillard ; « c'était comme la mort ». Mais à mesure que Saint-Jean marche, justement, sa puissance s'accroit, née de ce néant, et bientôt, chargé de dynamite, il ne pourra plus respirer qu'à un certain rythme, il sera devenu surhumain.

La Mort et la Solitude ».

« Comme il est dit dans le livre :

Tu feras partie du temps éternel ».

Christian MICHELFELDER

VICTOIRE A WATERLOO, par *Robert Aron*.

J'ai pris un plaisir extrême à lire le bel ouvrage de Robert Aron. La thèse qu'il soutient, loin d'être paradoxale comme on le pourrait supposer en lisant son titre *Victoire à Waterloo*, est au contraire souple, colorée, animée et d'une saisissante vérité humaine.

---

(1) « Lanceurs de graines » est le titre d'une pièce de M. Giono qui fut représentée à Paris, en 1932, au théâtre de l'Atelier, par la Compagnie des Quinze.

(2) « A mon avis, les deux grands problèmes que l'homme s'énerve à résoudre sont : « La mort et la Solitude ».

Extrait de « Aux sources mêmes de l'espérance », essai inachevé, datant de la même époque que « Rien n'est vanité ».

L'étude psychologique de Robert Aron nous ouvre des horizons plus vastes que ceux auxquels nous sommes habitués et son histoire présente cet avantage de poursuivre avec une étonnante netteté l'enchainement des idées et des faits en sorte que nous fixons en nous, non plus une image d'une traditionnelle grandeur, mais nous comprenons enfin le génial complexe de l'homme-empereur.

*
* *

Il serait intéressant d'expliquer — s'il n'était préférable de lire le livre — pour quelles raisons, nous aussi, nous considérons qu'on ne peut dissocier l'œuvre humaine des conditions motrices qui l'ont animée.

Durant un temps l'homme accumule au dedans de lui-même les raisons plus ou moins conscientes de l'action qu'il prépare. Il réchauffe dans son cœur les éléments de sa délibération. Comme le ferait une machine centripète, et grâce aussi au merveilleux instinct de sa nature, il assemble les arguments d'activité et de croyance qui déterminent la décision, *sa* décision. Le système nerveux de l'individu est certes infiniment complexe et les moindres choses de la vie pratique peuvent y venir créer des *réactions*, mais la décision, précisément parce qu'elle est imprévisible et contingente tout à la fois, apparait déjà comme un des éléments les plus surs de la liberté de la détermination, de sa détermination. Et c'est pourquoi l'homme poussé en avant connait l'enthousiasme et *l'amitié* des choses qu'il crée. Sa foi n'est pas aveugle ; elle est lancée, renouvelée, métamorphosée à chaque instant. L'homme est un *tout* organique dont la délicate harmonie est nécessairement conditionnée par une subordination de *l'individu à la personne*. Le moi qui pense et qui agit est aussi celui qui sent ou qui rêve. Nul doute dès lors qu'on puisse établir des différences, souvent profondes, entre la vie rêvée et la vie réalisée. L'action durera tant qu'il y aura apparence de similitude entre elle et le but désiré. Qu'on ne s'y trompe point, il y a des hommes qui continuent l'œuvre entreprise par habitude ou par peur de se séparer d'elle, voire par amour propre, mais ces hommes qui ne sont plus animés par le désir de vaincre sont déjà condamnés. Il y a des hommes qui brusquement comprennent qu'ils ont « trahi » la cause de leur enthousiasme.

*
* *

On voit de quelle manière et avec quelle richesse de matériaux Robert Aron a construit *Victoire à Waterloo*. Le *drame inté-*

rieur, qu'il nous révèle avec le talent d'un psychologue quasi freudien, apparait profondément et humainement vrai. Aussi bien l'importance que donne l'auteur à la peinture du *climat intérieur* de l'homme-empereur, est considérable. Il faudrait pouvoir citer un grand nombre de phrases pour faire ici une analyse à peu près convenable de l'ouvrage. Qu'il nous suffise de dire qu'après avoir montré le désarroi matériel au milieu duquel l'état-major engage la bataille, l'auteur nous fait comprendre toute la tragédie du désarroi moral de l'empereur.

L'homme a compris subitement la précarité de son règne et alors qu'il descend à pied dans la plaine pour s'incorporer à ses troupes et *subir à son tour l'effet des ordres qu'il a donnés*, il admet inconsciemment l'abdication: « Dès ce moment, sans « que nul ne le devine, sans que lui-même en ait conscience, « l'Empereur abdique et l'Empire s'est écroulé... *Abdication, qui est un retour au monde, qui est un retour à l'homme* ». Et lorsque l'Empereur gagne avec son merveilleux sens de la bataille cette victoire *personnelle* de Waterloo au cri révolutionnaire de « Vive la Nation », nous comprenons pourquoi l'armée française — celle-là même qui va attaquer Wellington — a pris conscience à nouveau de sa mission symbolique. Et durant que la bataille fait rage, l'Empereur songe « qu'après vingt années « de politique impériale l'humanité est recouverte de tant de « systèmes et de pratiques collectives qu'à se montrer à nouveau « elle provoque scandale et effroi ».

Tout le chapitre consacré à « la fin de l'empire » est d'une tragique beauté. L'empereur n'est plus parce que l'homme ne croit plus à l'empire. « Il sait pourtant que ce n'est rien pour lui « que la fin d'une erreur, que la fin d'un système auquel il a eu « tort de sacrifier ses années les plus conquérantes et ses affec- « tions les plus vives ».

Comme le dit Robert Aron dans son avant propos : « Le « grand étonnement que peut provoquer ce livre, est que, pour « transformer une défaite en victoire et une abdication forcée « en abdication volontaire, il ait fallu si peu changer et si peu « imaginer ». L'homme qui acquiert, à un moment donné, la certitude de l'erreur qu'il a commise ne peut plus revenir sur sa décision de laisser mourir l'œuvre devenue sans objet. Cette solide et vivante étude nous permet maintenant de mieux comprendre la tempête morale de l'Empereur qui, sollicité de toute part de reprendre le pouvoir, continue de refuser. « Non, le mal est « désormais sans remède. Je ne puis plus rien aujourd'hui pour la « patrie. Une guerre civile serait désormais sans objet, sans ré- « sultat pour elle. *Elle ne pourrait être utile qu'à moi*, à qui elle « obtiendrait quelques termes sans doute. *Mais je l'achèterais par*

« *la perte infaillible* de ce que la France a de plus généreux. Je « le dédaigne. » (1)

Ce livre éveille un très vif intérêt et fortifie notre confiance dans un talent solide.

Henry Harrel COURTES.

L'OBSCUR A PARIS, par *Jean de Bosschère* (Denoël, éditeur).

L'Obscur à Paris est un grand livre confidentiel. Plein d'esquisses teintées d'un fin lavis et où la lumière est douloureusement interceptée il traduit une orgueilleuse pudeur, celle du poète dont Jean de Louët a justement écrit (2) qu'il « tourmente d'impossible la poésie ».

On y trouve des soliloques amers et des observations cruelles prises à la rue et aux gens de la rue de Paris à la féerie diaprée lorsque le beau d'une fièvre contenue et même lorsque le poète fait appel au sarcasme ambigu et mêle à son style une bijouterie barbare.

Dans tout l'ouvrage s'incorpore le tourment journalier de son auteur, tourment qu'il décrasse inlassablement et dont la fulgurance vient alors nous toucher — telle celle d'un sou de bronze frotté avec le sable crissant des grèves.

Souvent y apparait ce même reflet gris et or que donnent à la prose de ses poèmes les hargnes magnifiques de Baudelaire. Souvent aussi s'y rencontre, comme dans le court chapitre intitulé : *Le poivrot* (rue de l'Echaudé), une tendresse fraternelle qui, bien que l'expression en soit volontairement et finement amenuisée, irradie.

Jean FOLLAIN.

CAMPAGNE par *Raymonde Vincent* (Stock édit.)

Tout ce que l'artifice a jeté de mouvant sur les villes doit nécessairement disparaitre lorsqu'il s'agit d'évoquer la nature immuable dans ses métamorphoses et dont le chant profond égale la grandeur et l'éternité du silence.

Ce qui est agreste ne se traite pas avec des fards et les rehauts de couleur, dans ce domaine, s'ils établissent parfois la réputation d'un écrivain auprès de certains lecteurs ébaubis condamment l'œuvre à une vie éphémère. Il est impossible d'attein-

---

(1) Pièces authentiques sur le captif de Ste Hélène, Paris Corréard 1821.

(2) Jean de Louët : Les derniers poèmes de Jean de Bosschère (Les Nouvelles éditions européennes).

dre la nature si l'on s'efforce de la décrire, d'en extraire des tableaux de genre, des morceaux de bravoure et surtout si l'on a l'intention inavouée de s'en servir comme d'un thème favorable à un panthéisme d'exportation dont s'engouent ceux qui croient vivre auprès d'elle, alors qu'ils s'en tiennent constamment éloignés.

Au lieu d'exploiter la nature pour son profit personnel, Raymonde Vincent l'a servie avec une humilité parfaite. Et c'est ce qui donne à son livre aussi limpide qu'une aurore cette valeur évidente, simple et pourtant mystérieuse à laquelle bon nombre d'esprits rusés, rompus à toutes sortes d'acrobaties intellectuelles se sont déclarés incapables d'attacher une définition. Une œuvre qui se dérobe ainsi à l'analyse a des chances d'échapper au temps et sort d'elle-même de la production courante. de ce troupeau bruyant et bigarré, promu à une mort prochaine en dépit de la plus savante et la plus zélée médicamentation publicitaire.

On a rapproché « Campagne » non pas de tel ouvrage, récent qui a pour lui le retentissement de l'actualité, mais de tel autre ouvrage maintenant silencieux qui a survécu à la critique et à la louange, tel qu'en lui-même enfin... *Campagne*, à mon sens durera autant que *Sylvie* et *Maria Chapdelaine* et se place dans cette lignée de romans idylliques dont on garde indéfiniment la nostalgie et qui laissent à l'âme une douceur de lait. Vaste, simple et grand, pareil au chant des arbres dans l'espace, il miroite à la mélancolique lumière d'un passé qui se prolonge déjà au-delà de ce que nous sommes pour atteindre le point invisible où nous n'existerons plus qu'en souvenir. Mais autant ce passé chez Gérard de Nerval par exemple, représente une sorte de féerie désespérée parce qu'il lui est permis de le revoir seulement par une transfiguration qui l'en sépare, autant chez Raymonde Vincent il demeure dense et participe d'une existence non détachée de lui qui l'alimente avec amour pour lui restituer sa plénitude première. Tout a un corps qui contient ses pulsations secrètes. Aucun arbre n'a l'aspect d'un fantôme, et point n'est besoin, pour qu'il vive, de le faire fructifier en images, de lui attribuer une voix humaine, et des gestes. Non dans *Campagne*, un arbre reste un arbre, tel que la petite paysanne l'a vu autrefois avec une sensibilité ingénue qu'elle a léguée à une jeune femme qui retrouve aujourd'hui, grâce à ce don, non seulement ce qu'elle fut, mais ce que fut aussi son entourage et ce qu'il est encore pour elle. La vérité ne dépend pas de l'individu mais de celui qui le regarde. L'observation aussi reste toujours partiale et, au fond, seule et valable la vision de l'âme, qu'elle soit innocente ou corrodée. Ce n'est pas tout à fait à son insu que Raymonde Vincent a retrouvé son âme enfantine pour con-

templer ses personnages avec plus d'amour encore. La conscience de cette reviviscence mêle quelque tristesse à la fraîcheur de son évocation. Certains visages jeunes sont touchés parfois d'une lumière crépusculaire. Le rythme général est légèrement plus lent que celui de la vie présente, les gestes sont plus espacés, l'air plus sensible aux appels lointains, non seulement aux voix, mais aussi à certains signes d'une lumière déclinante qui s'attarde longuement sur les choses avant de nous abandonner. Chaque chapitre de ce livre mélodieux représente comme un oratoire au bord d'un chemin calme. Pour la perennité de ce qui fut et qui appartient encore à ce large paysage d'une majesté rêveuse, une petite flamme brille à travers la vitre de la niche. On l'aperçoit à peine dans le plein jour, mais elle existe comme une goutte dorée de silence et chaque visage de ce livre, d'où toute amertume est bannie, en reste doucement éclairé.

Gabriel BERTIN

SANTA-CRUZ ET AUTRES PAYSAGES AFRICAINS, par Jean Grenier. (Collection « Méditerranéennes », aux Editions Edmond Charlot, Alger).

Dans les trois provinces nord-africaines de l'empire français on voit, depuis quelques années, un phénomène qui mérite de retenir l'attention : une véritable fermentation spirituelle qui fait entrer ces pays neufs, d'emblée au cœur de la vie littéraire et artistique de la France. C'est le rachat de la matière par l'âme. Où l'on serait tenté de ne voir encore que des régions faites pour l'aventure et les conquistadors, il règne déjà un climat de création désintéressée. J'ai plusieurs fois signalé cet aspect nouveau de la vie intellectuelle qui commence à changer le visage de notre Afrique. Cette ancienne « barbarie », qu'on représentait jadis avec une dépouille d'éléphant sur la tête, nous étonnera bientôt par la place qu'elle tiendra dans notre civilisation. Chaque jour, des maisons de la culture, des associations de comédiens, des reines littéraires, des éditeurs y font éclore les messages de l'Esprit.

Le rôle de précurseur qu'Armand Guibert, à Tunis, joua avec ses *Cahiers de Barbarie*, est dans toutes les mémoires. Au moment qu'il achevait son entreprise, non pas découragé mais par goût de l'objet fini, elle renaissait au Maroc avec l'*Aquedal* qu'Henri Bosco anime, elle renaissait à Alger sous l'apparence des éditions que dirige Edmond Charlot.

On ne dira jamais assez le courage et le mérite de ces jeunes hommes dont la pureté et le désintéressement donnent au réalis-

me du siècle les démentis les plus réconfortants. Les *Cahiers du Sud*, qui les ont précédés dans cette voie en jouant un rôle analogue pour la province métropolitaine, s'honorent à vrai dire de n'avoir négligé aucune de ces manifestations nouvelles de la culture méditerranéenne. L'effort d'un Edmond Charlot en Alger y fut signalé dès l'origine. Chaque livre qui sortait des presses de ce jeune algérois a été commenté ici. Il en reste un, qui est encore dans sa fraicheur, et dont je dois et je me dois de parler aujourd'hui, avec plus d'un motif de m'en féliciter: sans doute le plus dense et le plus rare de cette collection « méditerranéenne », celui qui montre le mieux comment l'Afrique, désormais dégagée d'un vain souci d'exotisme, de particularisme, de fausse couleur locale, peut s'intégrer à l'actualité littéraire de la France avec l'inflexion spéciale d'une voix qui vient d'outre-mer. Ce ne sera pas un des moindres sujets de méditation pour les historiens qui voudront comparer « l'assimilation » de l'Afrique par un siècle français à celle que plusieurs siècles de « latinité » croyaient avoir faite du temps de l'empire romain.

Santa-Cruz nous montre clairement le chemin qu'a suivi Jean Grenier, depuis sa Bretagne, en passant par la Provence de Lourmarin, les vergers de Naples, les îles de la Grèce. Il me semble que j'y vois son décisif aboutissement méditerranéen. Dans l'Afrique il a trouvé son plus favorable climat, un ciel, une terre, une société où la plastique ne se laisse pas réduire à l'académisme, où le modernisme créateur contredit allègrement le traditionnalisme gréco-latin, où la facilité des philosophes d'anthologie est heureusement balancée par l'âpreté d'une éternelle prédisposition aux métaphysiques les plus austères.

L'humilité du titre qu'a choisi Jean Grenier, ces simples, ces autres « paysages africains », comme il dit, ne doit pas faire illusion. Rien n'est ici description pure, amour du trait, de la couleur. Tout y est méditation, récréation par la pensée. Le choix même de ces paysages est bien significatif. Très humbles, en effet, et le plus humble de tous, celui d'Oran. Qui connait l'Algérie et toute la littérature, à la fois romantique et touristique, qu'elle engendra m'entendra. Ce que Grenier a su tirer d'Oran est merveille. C'est qu'il en a tiré une lumière « qui parle à l'intelligence », une lumière qui y est « pleinement à l'aise pour composer ce qui fait vraiment l'Afrique: un sol nu et dévasté que la lumière inonde et transfigure à chaque heure du jour. » Et par cette lumière du monde, il obtient des lumières sur soi. L'homme nous importe davantage.

Alors même qu'il se laisse solliciter par des paysages illustres et propices à tant de facilités rhétoriques, la Biskra des hôtels, la Constantine des abîmes, la Tunis aux odeurs d'Arabie, Gre-

nier ne cesse d'y poursuivre cette lumière qui le mène, comme Mahomet, à la nuit, et par la nuit qui lui fait atteindre l'unité. Un homme se trouve et, même s'il meurt, il s'est trouvé: pareil au musulman il lèvera encore un doigt vers le ciel pour signifier l'Unité.

Que l'Algérie, que l'Afrique nous apporte ainsi les messages de l'intelligence, je le répète, c'est un des phénomènes les plus significatifs de la vie contemporaine dans les pays nouveaux (et je ne parle que des nôtres, sans vouloir m'attarder à tout ce que l'on pourrait dire, dans le même sens, des Amériques, par exemple). Grenier en est bien conscient. « L'intelligence, dit-il, y a de plus en plus sa place. Et peut-être dans un siècle, alors que des sociétés européennes qui paraissent inébranlables glisseront vers la paix du néant, peut-être deviendra-t-elle (l'Algérie) une nouvelle Alexandrie, au confluent de tant de peuples. »

Mais il n'y a pas que l'intelligence. Il y a aussi les sensibilités de la croyance. Et je pense à cette *Etoile secrète* de Jean Amrouche, le Berbère chrétien, les derniers poèmes que Guibert ait édités. Intelligence et sensibilité qui enterrent définitivement la sensualité du décor que l'Afrique, jusqu'à ce jour, avait seule éveillée chez nous, et qui préparent sans doute une nouvelle synthèse humaine, celle que la conclusion du livre de Jean Grenier nous annonce à sa façon en ces termes élevés: « L'homme le plus détaché de toute préoccupation sociale ne peut rester indifférent au spectacle multiplié de la misère, de l'ignorance, de la famine et de la mort. Et à l'affirmation de Barrès nous pourrions, si nous avons fait autre chose que visiter les hôtels d'Alger et de Biskra, répondre que, si les premières générations ont trouvé en Afrique des territoires presque sans fin à conquérir et à cultiver, les générations actuelles ont une action aussi vaste à entreprendre, et encore plus belle puisqu'il s'agit cette fois-ci de sauver des hommes et de faire tomber les murs qui les séparent. »

Gabriel AUDISIO.

PARACELSE. LE MÉDECIN MAUDIT, par le *Docteur René Allendy* (Paris, Gallimard 1937).

MA VIE (De Propria Vita), par *Jérome Cardan*; texte présenté et traduit par Jean Dayre (Paris, Champion 1935).

Un spécialiste, un savant, cultivés se représentent volontiers quelque figure exemplaire dans laquelle est exprimé ce qu'ils reconnaissent de meilleur en eux-mêmes et de plus profond dans leurs recherches. Pour le Dr Allendy, Paracelse est ce héros spirituel, et il y a au cœur de son ouvrage deux idées maitresses

pour expliquer et justifier ce choix; une idée de la *vie* du médecin voué à la libre connaissance de la nature, une idée de la *doctrine* latente dont son action ne peut se passer. Paracelse doit sa figure singulière de « médecin maudit » à la fois à son tempérament de non conformiste qui le dresse contre la science officielle de son temps et l'expose à d'incessantes persécutions, et à l'orientation particulière de son savoir vers la fusion de la médecine et des sciences ésotériques. Ces deux thèmes, le Dr Allendy les développe tour à tour avec fidélité, en faisant alterner l'étude biographique et l'exposé de la doctrine; ils lui fournissent l'essentiel des hypothèses que, décidé à dresser une image complète et significative, il n'hésite pas à formuler là où l'information accuse une incertitude.

On sait que Paracelse, de son vrai nom Theophraste Bombast de Hohenheim (dont les Anglais ont tiré leur méprisant : « bombastic »), est né près d'Einsiedeln aux environs de Zurich à la fin du XVe siècle, et qu'il est mort en 1541 à Salzburg, assassiné, d'après le Dr Allendy, par de mystérieux ennemis. Il vécut dans une perpétuelle instabilité, allant de ville en ville, d'Université en Université, pratiquant et enseignant la médecine, l'un des derniers parmi ces grands vagabonds qu'auront permis les compagnonnages et les associations professionnelles du Moyen-Age. Au cours de ces déplacements coupés de brusques retraites, il parcourt à peu près toute l'Europe centrale et occidentale, il s'informe de tout, il prend position sur tous les problèmes, il devient l'une des personnalités les plus marquantes du mouvement *moderne*, le champion des idées nouvelles. Il tient de toutes parts à la Renaissance. A Bâle en 1527 sa présence déchaîne de terribles polémiques; son orgueil intraitable, le caractère peu orthodoxe de sa doctrine le font nommer le « Luther de la Médecine » sans qu'il faille entendre par là que les deux hommes étaient liés, comme le dit le Dr Allendy (p. 162) par une initiation commune — hypothèse toute gratuite — mais seulement qu'ils appartiennent à des milieux frères, au même courant d'idées germaniques.

Qu'y a-t-il au fond de cette vocation si décidée, de cette carrière si violemment révolutionnaire ? Le Dr Allendy se le demande et répond en psychanalyste: Paracelse est au fond un amant de la nature; toute sa violence ne tend qu'à protester contre la cité de l'« Anti-Physis », selon le mot de Michelet, contre l'édifice doctrinal du Moyen-Age, et à l'abattre, Plus profondément encore, la vocation de Theophraste ne s'expliquerait pas sans l'image de sa mère morte en le mettant au monde qui, confondue avec celle de la Vierge d'Einsiedeln, objet de ses prières d'enfant, avait finalement placé au fond de son cœur

une « imago » puissante, celle de la Mère Suprême dont il aspirait à déchiffrer librement l'ultime secret à la fois par la science du médecin et aussi par les connaissances initiatiques. Paracelse en effet aurait connu de bonne heure la kabbale hébraïque (on en trouvera les principes majeurs clairement résumés aux ch. 1 et 6), grâce à l'abbé Johan Tritemius dont il fut l'élève à Wurzbourg; et par la méditation d'Hippocrate qu'il faut opposer ici à Galien l'idole des écoles officielles encore aristotéliciennes, il retrouve la signification médicale des traditions occultes, du monisme évolutionniste des Pré-socratiques et des Hindous. Paracelse est ainsi l'un des maillons de la chaîne ésotérique: il occuperait même une place essentielle, s'il est vrai que la fondation de la Rose-Croix ne s'expliquerait pas sans lui ou, du moins, sans son influence (ch. 8.)

Pour être beaucoup plus précis dans sa conception que l'ouvrage de Gundolf qui fut traduit il y a deux ans, pour répondre avec plus de netteté sur tous les points, le livre du Dr Allendy n'en est pas, en définitive, moins sûr et moins évocateur. Cela tient, croyons-nous, à l'esprit dans lequel il est écrit, à l'image directrice selon laquelle il est ordonné. Tout n'est certes pas lumière chez Paracelse, de même que tout n'est pas ténèbres au Moyen-Age (il faut renoncer à certaines simplifications) ; ce n'est pas tant le médecin, le précurseur de l'homéopathie, bien moins encore le promoteur d'« une sorte de théosophie » (p. 195), qui importe en Paracelse. Dans cette vie agitée et singulièrement révélatrice, dans ces aventures d'un médecin allemand du XVI[e] siècle, auteur d'almanachs prophétiques (les « Pronostications ») et compilateur de livres hermétiques, ce qui importe, c'est l'homme de la Renaissance porté au paroxysme de sa puissance et de ses prétentions; car cet homme vit à la fois dans la pleine liberté du cœur et dans un certain accord avec le *cosmos;* les schémas astrologiques, les Eléments de la Kabbale, les Principes de l'Alchimie, ne visent qu'à figurer et à exprimer cet accord, dans le style humaniste et mystérieux du temps.

L'essai du Dr Allendy, pour comprendre la vocation de Paracelse, pour interpréter les aspects de sa doctrine, présuppose deux postulats: l'idée que la psychanalyse est valable pour une époque révolue, la conception unitaire des traditions occulistes. Est-on certain que la *psyché* particulière des hommes de la Renaissance, leur sens de la vie et leur idée de la science, permettent à ces hypothèses de jouer dans le cas particulier? Rien n'est moins sûr. Il faut tout au moins se faire auparavant une idée du médecin de la Renaissance, de sa manière de vivre et de sa manière de travailler. Rien n'eut été plus fructueux à cet égard qu'une comparaison entre le grand médecin allemand et

Jérôme Cardan, son contemporain italien, dont M. Jean Dayre vient de traduire et de présenter l'autobiographie: « De Vita Propria ». Même instabilité, mêmes polémiques professionnelles, mêmes guérisons surprenantes, même goût du prodige et du surnaturel. Avec chez Cardan un peu de comédie, et moins d'envergure. Tout cela n'en définit pas moins l'atmosphère. On verrait de même que les savants du XVIe siècle s'en tiennent souvent dans leurs compilations aux analogies d'expression avec des textes qu'ils connaissent mal mais pour lesquels ils professent le goût le plus vif : ils adoptent ainsi des formules hermétiques dont il est loin d'être sûr qu'ils maintiennent exactement le sens. Cardan et Paracelse n'ont pas cette intelligence historique qui les préserverait de certaines transpositions: leur idée de l'antique est souvent singulière, plus encore leur idée de l'Orient et de ses livres occultes. Ils cherchent moins, semble-t-il, une connaissance exacte des traditions, qu'une exaltation, le sentiment d'un puissant accord qui les porte et leur garantit la validité de leur effort. On le voit: la vie et l'œuvre de Paracelse peuvent assez bien revêtir à nos yeux une valeur exemplaire; mais ils doivent non seulement leur figure particulière mais encore leur vertu la plus haute, à la *Renaissance* qui à travers ses superstitions et ses illusions mêmes, a offert aux hommes l'occasion des plus grandes réalisations dans l'ordre de la vie et dans celui de la pensée.

André CHASTEL.

DIRECTION ETOILE, par *Francis de Miomandre.* (Plon).

L'enchanteur qui possède le génie magique de Prospero n'a pas besoin d'accessoires pour faire naître les sortilèges. Il lui suffit de laisser jouer sa fantaisie, serait-ce même dans un trajet en métro. La radieuse enfant va cueillir alors un bouquet inouï dans les coins où personne n'avait fait pousser de fleurs. Mais il n'y a pas autre chose à faire que laisser la fantaisie se divertir avec les accessoires qui tombent sous sa main. Car en certaines mains, l'objet le plus insignifiant devient aussitôt instrument de haute magie.

Tel m'apparaît M. Françcis de Miomandre, cet étonnant poète qui visite les étoiles entre deux balancements de trapèze, et dont les trajectoires traversent toutes les constellations. L'esprit du jeu l'anime, mais de ce jeu à la fois sublime et périlleux qui est celui de l'acrobate. Quand on sait jusqu'où on peut aller, il faut aller plus loin. La connaissance de nos forces serait bien méprisable si elle ne nous incitait à les dépasser. Ainsi la vie qui nous propose toujours ses chemins horizontaux, réserve-

t-elle quelquefois à ceux qui se lassent de leurs promenades linéaires, de fantastiques détours. C'est alors que nous rencontrons le rêve et la poésie, et quand nous nous apercevons qu'ils appartiennent à notre vie, qu'ils en font partie comme l'élément le plus nécessaire, le plus iradicable, ces détours deviennent pour nous les voies royales tendues comme des fils d'or à travers une broderie compliquée, ourlant une couronne d'ange, un sceptre de monarque, ou un manteau de démon.

Il ne faut pas aller au devant de la poésie. Elle est devant nous, en nous. Nous n'avons pas besoin de nous baisser pour la cueillir, il faut seulement savoir regarder en nous-même pour la recevoir de cette portion de nous-même qui est poésie, uniquement et totalement poésie.

Les jeux qu'elle compose alors avec les accidents de notre vie, ressemblent en même temps à ces extraordinaires poupées que fabriquent les enfants quand ils permettent à leur fantaisie de collaborer avec des loques et de vieux boutons, et à certaines cristallisations chimiques qui préparent avec d'honnêtes minéraux les extravagants bouquets d'aigrettes et de perles multicolores, qui sont les rêves des métaux.

Direction Etoile est née ainsi d'un merveilleux caprice, d'un pur jeu de l'imagination, mais c'est justement quand le *jeu* est pur qu'il contient les plus puissantes magies. Le roman de Francis de Miomandre, cet extraordinaire poème bouffon, tantôt purement sublime, tantôt purement absurde, et justement sublime parce que absurde, apparaît d'abord comme une fantaisie absolument gratuite. Loin de nous l'idée d'y chercher une allégorie ou un symbole quelconque. La magie se suffit à elle-même. Les étonnantes péripéties du héros à la poursuite de Bellatrix tiennent de l'arbitraire du rêve. Mais on sait que le rêve dispose d'une *raison* beaucoup plus noble et plus puissante que notre étroite raison dont dispose la logique éveillée, si peu, si mal éveillée.

Direction Etoile apparait donc comme la transcription d'un rêve. Et j'admire la grâce avec laquelle M. de Miomandre a retrouvé les délicieux mouvements du rêve. sa continuité profonde, sa transparence. Et les personnages qu'il nous présente sont, ainsi que ceux qu'on voit en rêve, terriblement évidents, et déformés aussi comme les figures qu'on aperçoit dans un miroir de foire. Quand on songe qu'il suffit de la moindre courbure pour nous transformer en monstres, et que des naïfs s'esclaffent devant cette redoutable métamorphose d'eux-mêmes, au lieu de s'effrayer, on considère avec plus de crainte encore les chemins tortueux du rêve, prodigue en semblables reflets.

Jeu exquis. Jeu d'une qualité poétique exceptionnellement dé-

licate et subtile. Mais pour qui s'interroge sur la signification de ce jeu, certains arrière-plans tragiques deviennent aussitôt d'une dramatique éloquence. Je crois que Francis de Miomandre a défini dans ce livre l'essence même de la destinée humaine. Le jeu est grave. De trapèze en trapèze, à la poursuite des étoiles filantes, l'homme s'épuise à chercher une étoile, qu'il perd de nouveau, dès qu'il l'a retrouvée, et qu'il reperd incessamment. Le trajet Raspail-Etoile peut-il donc être chargé de tant de fatalités ?

La maîtrise avec laquelle le poète manœuvre ici tous les fils de la féerie, ces pirouettes, ces rebondissements, cette malice qui s'accorde si bien avec la tendresse, ce génie qui excelle à imbriquer l'une dans l'autre la vie quotidienne et la pure irrationnalité du rêve, font merveille une fois de plus dans ce roman que je considère comme une des œuvres les plus parfaites et les plus représentaives de Francis de Miomandre. En laissant la poésie de plain pied avec les misères et le grotesque de la vie, il nous fait sentir combien la recherche, — de Bellatrix, d'une étoile — et le sens même de la vie et sa raison d'être. Soyons lui reconnaissant d'avoir enveloppé cette fantastique histoire dans les plis de son prodigieux manteau de magicien qui porte tout le ciel et toute la terre.

Marcel BRION.

LA FEMME DE GILLES, par *Madeleine Bourdouxhe* (N.R.F.)

L'âme a des secrets dont les meilleurs romanciers s'efforcent de ne nous donner que la pensée. On s'écœure devant ce qui a été trop brutalement tiré au jour ; L'écrivain n'avait peut-être pas le droit de divulguer ce que la vie tenait caché.

Madame Madeleine Bourdouxhe a le respect des apparences, ce qui constitue, peut-être, la plus haute qualité du romancier. L'apparence, pour elle, ne s'oppose pas à la réalité mais l'accomplit sous une forme lisible dans tous les sens, surtout si on la reproduit avec assez d'exactitude pour que le regard l'accueille avec de l'âme.

Que l'on imagine l'attitude d'un romancier devant un monde entièrement transparent à la pensée ! Connaissant enfin tous les secrets de l'être et de la vie, plus que jamais maître de son art dans un univers où la vérité serait objet des sens, il ne lui resterait plus qu'à échafauder avec ce qu'on voit la conscience de l'être, mais en s'absorbant entièrement dans cette opération. Ainsi la description exacte d'un chêne plonge naturellement dans toutes les saisons qui ont concouru à le faire grandir. Cette méthode esthétique, conçue pour une époque de vérité, ne peut-elle,

dans un temps obscur encore, en être le songe. Et ne saurait-elle, en tant que forme d'art, nous aider à faire entrer dans la nuit ce qui l'empêchait de prévaloir nécessairement, de s'imposer ?

L'auteur de ce livre, écrit aussi purement qu'un conte, réussit à nous faire partager toutes les angoisses d'une tragédie que nous ne vivons que des yeux. Une femme, une magnifique femme du peuple réussit à arracher son mari à une passion qui la crucifiait. Mais il semble que la conquête de son homme ait accompli la perte de son amour, et cette apparence de vérité, cette invraisemblance la tue. Peu de livres sont aussi purs, aussi justes de ton que *La Femme de Gilles*.

Joë BOUSQUET.

D. H. LAWRENCE, ET LES RÉCENTES IDÉOLOGIES ALLEMANDES, par *Ernest Seillière*, membre de l'Institut. (Boivin et Cie, Paris).

Le Sang tient une grande place dans l'étrange physiologie de Lawrence. « Ma grande religion, écrivait-il, dès 1912, est la croyance que le sang, la chair, sont plus savants que l'intelligence. Nous pouvons nous tromper dans notre esprit. Mais ce que notre sang éprouve, et croit, et dit, est toujours vrai. L'intelligence est seulement un mors et une bride ». C'est bien là le plus caractérisé des anti-intellectualismes. Nos vraies racines vitales, pour Lawrence, ne plongent pas dans la sphère de l'Es prit, mans dans la sphère inconsciente, profonde, qui nous unit à tout ce qui *vit*. Or, pour Ludwig Klages aussi, l'un des apôtres de l'hitlérisme, les images cosmiques, par l'intermédiaire desquelles l'homme entrait jadis en communion avec le Cosmos, avaient besoin pour apparaître aux Vivants, de s'unir avec le sang de ceux-ci, comme il arrive dans la célèbre Nekuia, où évocation des morts, l'un des chants les plus archaïques de l'Odyssée. Le sang est la substance de l'âme, et c'est de lui que procède notre conscience la plus profonde. Cependant, bien que ce principe animique tienne une grande place dans les théories lawrenciennes, celles-ci ne sont pas à proprement parler raciales — remarque M. Seillière — puisqu'elles ne proposent à notre admiration qu'une race mythique, celle des fabuleux Atlantes.

Une autre notion du néo-romantisme allemand qui semble familière à Lawrence, est celle de *polarité:* la nuit et le jour, l'homme et la femme, etc. L'Esprit est un glaive qui vise à la séparation dans l'homme des deux pôles de la vie: l'âme et le corps. Lawrence voudrait une union conjugale dans laquelle l'homme et la femme formeraient une polarité. Les héroïnes Lawrenciennes, mises en présence du personnage polairement

complémentaire de leur être selon les décrets de la déesse Vie, tombent dans un demi-somnanbulisme. Ainsi pour Lady Chatterley lorsque se produit l'intervention du Dieu sombre et chthonique, incarné dans le mâle prédestiné à réaliser avec elle la *polarité* vitale. Dans le *Serpent à Plumes*, Viedma reprend à son compte la doctrine platonicienne des âmes complémentaires. L'individu est une illusion de nos sens. Nous ne sommes que des fragments. La seule entité réelle est l'Etoile du matin, qui ne peut surgir qu'entre deux êtres.

L'essence germanique, ou tout au moins romantique, de la Politique de Lawrence l'apparente aussi aux apologistes de la « bête de proie blonde ». La religion de l'autoglorification de la faiblesse serait celle de la société présente. On reconnait ici les thèses de Nietzche sur la morale des esclaves et la morale des maîtres. Mais c'est surtout dans *Fantaisie de l'Inconscient* que s'accumulent les appels (spengleriens) au chef, au César de demain. « Ce serait à croire, dit justement M. Seillière, que l'auteur avait pu lire *Mein Kampf* par anticipation : hypothèse superflue puisque ce livre est une synthèse du romantisme et du néo-romantisme allemand. » Les conducteurs d'hommes doivent avoir la Vie pour mot d'ordre. Délivré de sa responsabilité dans la conduite des affaires publiques, le peuple pourra redevenir libre, heureux, spontané, les soucis étant laissés par lui à ses supérieurs. Mais ce serait dépasser la pensée de Lawrence que de le croire fasciste. En 1923, assistant à l'ascension de Mussolini, il juge son autorité « superficielle ».

Pour revenir à M. Seillière son ouvrage nous montre les difficultés dans lesquelles se débat un esprit pondéré aux prises avec un génie non-conformiste. M. Seillière rejette peut-être trop complaisamment, après chaque citation, ce qu'il appelle les « sophismes » de Lawrence. Il est toujours facile d'amener un anti-intellectualiste sur le terrain de la raison pour lui prouver qu'il a tort. Mais à ceux qui l'accusent de se contredire, Lawrence déclare la raison impuissante dans le domaine de la Vie. On voit Frieda se plaindre de ses sautes d'humeur et de son instabilité de pensée. Elle lui reproche de changer d'avis d'une semaine à l'autre. Lawrence s'en explique : « La semaine dernière, je me sentais comme cela. Aujourd'hui, je me sens autrement. Pourquoi pas ? » Bien des années plus tard, Aldous Huxley, désarmé par ses propos lui objectait : « Mais enfin vous ne pouvez nier l'évidence ? » « L'évidence ne signifie rien pour moi, répondait Lawrence en appuyant ses mains contre sa poitrine. Je ne la sens pas *ici*. »

En parlant de Ludwig Klages, M. Seillière s'étonne de voir ses thèses « empruntées ou retrouvées par Lawrence ». Le mot

« retrouvées » parait le plus juste. Car l'apôtre de la vie, le vitaliste mystique, D. H. Lawrence, ne fut jamais un rat de bibliothèque, et pourquoi ne pas reconnaître l'originalité de certaines conclusions même si elles paraissent des réminiscences ? Tant d'auteurs claironnent avec fracas ce que d'autres ont dit avant eux. Enfin, saura-t-on jamais l'influence exacte de sa femme, Frieda von Richthofen ? Elle avait reçu une éducation bourgeoise et romantique. Et Mrs Luhan raconte qu'en voyant le couple débarquer au Nouveau-Mexique, elle eut l'impression que Lawrence voyait le monde à travers Frieda.

Mais l'influence de l'Allemagne n'est pas la seule qu'il ait subie. Il avait le *besoin du Sud*, dit Mrs Carswell, de cette insouciance, de cette grâce méridionales qu'il jugeait capables de corriger en lui l'esprit austère et tourmenté qu'il tenait de son éducation nordique. « Je veux retourner en Italie, écrit-il à la fin de 1913. J'ai vraiment souffert de l'étroitesse de la domestication de l'homme en Allemagne ». C'est vers l'Italie qu'il se dirige le plus souvent pour raison de santé et par prédilection. Parallèlement à l'influence germanique, soulignons l'influence méditerranéenne. Tous les néo-romantiques cités par M. Seillière sont teintés d'hellénisme. Ils tirent leurs sources de l'Odyssée ou de Platon. Jusqu'au romantisme esthétique de Nietzsche qui met les Grecs au-dessus des Romains, et approuve Dionysos contre Apollon. Et l'on voit Lawrence, dans le *Serpent à Plumes*, emprunter quelques traits du sacre par lequel est réalisé la déification du petit général, aux anciens mystères d'Eleusis.

L'ouvrage de M. Seillière se termine par l'analyse d'un conte intitulé la *Coccinelle*. Cette conclusion prouve l'efficacité de sa méthode critique. Il semble néanmoins que le romantisme allemand, malgré son influence dans l'œuvre de Lawrence, ne suffise pas à tout expliquer.

Jacques BÉCHOT.

ŒUVRES DE CALVIN, en trois volumes : I) Le Catéchisme de Jean Calvin; II) Trois traités; III) Sermons. (Editions *Je Sers*, Paris et *Labor*, Genève). — Textes présentés et annotés par Albert-Marie Schmidt.

Un grand classique français, inconnu! La plus haute pensée, la plus vaste passion, la plus belle langue du seizième siècle, tout cela, demeuré hors de la tradition française tellement la république laïque a emprunté à la tradition catholique jusqu'à ses rancunes et ses erreurs. Le Catéchisme n'a qu'un intérêt purement documentaire, mais les Traités et les Sermons sont une pure joie de l'esprit et de l'oreille. La merveilleuse pureté de

tout cela. Les excellentes et sobres préfaces. L'excellent glossaire, en fin de tomes. Je voudrais m'étendre ici, mais le sujet est trop vaste. Nous y reviendrons. Je ne voudrais qu'inciter d'ores et déjà le lecteur à ouvrir ces livres. Merci à Albert-Marie Schmidt de nous avoir donné cette joie.

Benjamin FONDANE.

BOURG LE ROND, par *Alexis Curvers et Jean Sarrazin* (Gallimard).

Si les deux auteurs ont voulu faire un roman à thèse contre la possibilité du miracle, ils ne semblent pas avoir réussi: dans un petit village de Belgique, des enfants illuminent un soir d'hiver la croix qu'une entreprise électrique avait dressée sur son barrage: deux fillettes l'aperçoivent à travers les branches; elles croient voir Sainte Brande, sainte archaïque du pays, en l'honneur de qui on a joué un mystère, où elles avaient le rôle principal: on crie au miracle, une affaire se monte, le village s'enrichit: seul un vieillard voltairien demeure sceptique, reconstitue la réalité, mais n'y gagne que mépris, — Il n'y a dans cette donnée rien de bien nouveau: ce sont « Mutadis Mutandis » des arguments à la Zola: et comme chez Zola, il y a là même pétition de principes de vouloir substituer, dans un document scientifique, la vraisemblance d'un roman à la vérité d'un fait.

Mais les auteurs ont réussi un tableau satirique du peuple de leur pays: langage et mœurs des paysans Wallons, athéisme et lucre sordide de la bourgeoisie, rivalité des chefs d'entreprises autour de l'électricité et du charbon, jeunesse mystique nourrie de Claudel et de Péguy et savamment orientée vers des buts très anciens par un clergé qui rappelle fort celui des *Hommes de bonne volonté,* évasion de quelques âmes dégoutées vers un scepticisme voltairien qui semble bien être la leçon morale du livre. De la satire encore ces processions bigarrées de monstruosités moyennâgeuses ou de rose mystique : très loin de Zola, cette fois, et de ces foules épiques, on pense aux foules de Flaubert avec en plus une goinfrerie Rabelaisienne: du Flaubert encore, cette fois de Bouvard et Pécuchet, ce symbolisme burlesque avec lequel nous voyons les miracles de Ste Brande couvrir la face de la terre.

En un mot, rien de nouveau dans ce livre, si ce n'est un concentré savant de tous les procédés d'ironie.

Henri BÉNAC.

Giotto, par *Jean Alazard* (Henri Laurens, édit.)

On éprouve à lire Jean Alazard, un bien singulier plaisir. Il unit dans ses livres, les connaissances les plus sûres à la plus grande simplicité d'expression. Il en résulte une élégante maitrise, assez rare pour qu'on la note. Jamais l'esprit du lecteur ne se fatigue ou ne s'essouffle. Enfin, M. Alazard est un de ceux qui redonnent à l'histoire de l'art sa véritable signification qui parait à la fois toucher à l'histoire et à l'esthétique sans que l'une l'emporte sur l'autre. Plus rien ne gêne la compréhension des œuvres car disparaissent ainsi tant l'accumulation des documents que la garrulité des commentateurs.

Par ailleurs, il ne s'agissait pas d'écrire encore une vie de Giotto. Nous en possédions trop pour que cela ne frisât point l'inutilité. Jean Alazard l'a compris et il nous donne une biographie critique qui vaut aussi comme une bibliographie critique. Tâche difficile car, depuis Vasari, peu de problèmes furent plus controversés. Une absence presque totale de documents certains a permis d'autant plus de théories et d'hypothèses que l'artiste était considérable. L'importance de Giotto, initiateur et maître de la peinture florentine, empêcha toujours la critique de se résigner à son ignorance. Au moins pourrait-elle présenter ses déductions come hasardeuses. M. Alazard confronte les thèses et il ne conclut que lorsqu'une certitude accompagne cette confrontation. C'est bien pourquoi son livre, né d'un fervent amour de l'art florentin, se présente comme une très précieuse et très lucide mise au point des études giottesques.

Ce livre insiste sur les courants moraux qui influencèrent Giotto. Ce n'est pas son moindre mérite. Jean Alazard fait un compte rapide de ce que l'artiste doit aux Byzantins, à Cimabuë, à Cavallini, à Duccio de Buoninsegna, à l'art et à la sculpture gothiques. Il s'étend davantage sur ce qu'il doit au Poverello. Nous croirions volontiers que son art en dérive. Et, moins prudemment, j'écrirais que Giotto est comme une émanation du Franciscanisme. Il commence sa carrière à Assise, mais qu'il peigne à Padoue ou à Florence, c'est toujours avec l'esprit d'Assise. Au cours de ces étapes, seule change sa technique en progressant. Son inspiration première demeure. C'est peut-être en comprenant bien le mouvement franciscain que l'on peut le mieux comprendre Giotto. Sous le règne de Tibère, une grande voix s'éleva en Epire pour annoncer la mort du grand Pan. Le monde s'achemina vers une foi rude et expiatrice. Longtemps il se couvrit comme d'un cilice. Mais, sous le soleil d'Ombrie, vint résonner une cigale. La tendresse et la douceur renaquirent. François d'Assise redonna au Christianisme le sentiment panique qu'il avait pros-

crit. Voilà pourquoi le Franciscanisme se compose à la fois de l'esprit du Moyen-Age et de celui de la Renaissance. Il continue l'un et il annonce l'autre. Et, pour impossible que cela paraisse d'abord, il est aussi bien à l'origine de la Réforme qu'à l'origine de l'Humanisme. Son exigence de pauvreté annonce les réformateurs religieux comme son antischolastique annonce une foi plus humaine, plus large, moins coercitive. Or l'art de Giotto contient ces deux aspects du Franciscanisme. Il tient encore à Byzance par son hiératisme mais l'humain y pénètre. Jean Alazard le dit justement : « ... Ce qu'il y a de plus nouveau dans la peinture de Giotto; le sens du tragique humain ». La symbolique médiévale y demeure présente mais les thèmes que préfère l'artiste sont la Nativité et la Passion, thèmes plus quotidiens que les miracles exceptionnels. Car le quotidien lui-même apparait: pendant que le Christ entre à Jérusalem, pendant que les Clarisses se désolent sur le corps du Poverello, des enfants cueillent des fruits dans les arbres, la vie continue. La nature s'introduit dans la peinture : le désert fleurit autour de Joachim. Tout cela fait que l'œuvre de Giotto, unissant en elle austérité et sens de l'humain, qui d'ailleurs ne s'opposent pas, est un des moments de l'esprit humain.

Quant au « réalisme » de Giotto, M. Alazard a raison de marquer qu'il est avant tout un réalisme psychologique. Cet artiste, peintre d'âmes, peignit le drame intérieur. Aussi son Poverello manque-t-il souvent de la tendresse émue et de la gentillesse lyrique des *Fioretti*. Il peint moins l'ami des oiseaux qu'un chef qui prend parfois, — surtout si on le met en face de l'image qu'en donnera Sassetta, — figure de condottiere. Mais l'essentiel de cette œuvre réside dans « une exaltation plastique des plus nobles sentiments ». En la voyant, on songe au mot de Goethe, dans son introduction aux *Propylées:* « Rivalisant avec la nature, l'artiste doit produire une œuvre organisée par l'esprit, et donner à sa production un sujet et une forme qui la fassent apparaitre à la fois naturelle et surnaturelle... Il suffit que l'artiste fasse choix d'un sujet pour que celui-ci n'appartienne plus à la nature ».

Max-Pol FOUCHET.

ART D'OCCIDENT : LE MOYEN AGE ROMAN ET GOTHIQUE, par *Henri Focillon.*

Le livre que M. Henri Focillon consacre au Moyen Age, grande époque de la pierre tire de sa matière même une solidité une dureté étrangement réelles. Il évoque, imite une église, puissamment plantée dans le sol et dressée dans le ciel; distribuée

suivant une logique rigoureuse, mais empreinte et rayonnante de poésie; close sur l'ombre ou la pénombre, et ouverte à des rayons multicolores; riche en perspectives diverses; tour à tour symétrique et capricieuse dans sa décoration; imposante et fleurie des plus gracieuses images. Avant tout, monument de pierre lourde et rigide.

Le propos de l'auteur est de montrer comment le Moyen-Age occidental élabore, entre les formes méditerranéennes classiques auxquelles retourne son déclin, une pensée, une culture, un art originaux; comment il rejette ou adapte à ses nécessités l'héritage de la tradition barbare et les apports exotiques, et trouve enfin son équilibre et sa perfection.

L'ouvrage est dominé par l'étude de l'architecture, qui, ainsi que le montre M. Henri Focillon, subordonne et détermine les forces vives de l'art du Moyen-Age. Mais l'évolution des formes est étroitement liée à celle de la pensée humaine et au déroulement des faits, avec lesquels elle contribue à fonder une civilisation nouvelle.

La métamorphose de l'occident au début du XIe siècle, où certains ont voulu voir une conséquence des terreurs de l'an mille s'explique par un concours de circonstances où la reconnaissance de l'humanité, délivrée de ses épouvantes, n'a qu'une part accessoire. Les barbares, stabilisés, entrent dans la communauté chrétienne. Les Arabes reculent, l'Espagne se rattache à l'occident, et la Méditerranée redevient la voie naturelle des échanges commerciaux. Le Saint-Empire romain germanique et la monarchie capétienne se fondent. La civilisation urbaine se développe les grands propriétaires terriens perfectionnent leurs moyens de défense, et l'Eglise peut se livrer à de puissantes entreprises. Les monuments religieux s'élèvent en même temps que les forteresses.

Le premier art roman confère déjà au moyen-âge un de ses aspects essentiels A l'unité relative de l'architecture lombarde, succèdent bientôt, en France, des groupes régionaux qui possèdent chacun leurs caractères propres; et l'expérience romane se poursuit avec ampleur, pour s'exprimer pleinement dans les grandes basiliques de pélerinage.

Mais, dans ce même XIe siècle, un élément nouveau d'architecture apparait: l'ogive, dont M. Henri Focillon étudie les origines et le rôle véritable avec une minutie qui ne laisse dans l'ombre aucune démarche de la recherche archéologique.

Les Romains, qui appareillèrent parfois à part les arêtes et les profilèrent en saillies, peuvent déjà offrir un premier exemple aux architectes du Moyen-Age. Selon certains savants, l'origine de l'ogive est lombarde. Cependant, l'Espagne musulmane montre,

dès le Xe siècle, des coupoles sous lesquelles sont bandées des nervures qui ont tout au moins une valeur décorative. Par ailleurs, l'ogive se révèle, dès la fin du Xe siècle, en Arménie, dans la plénitude de sa fonction portante, et s'applique, comme l'ont prouvé les travaux de M. Baltrusaitis, à des programmes aussi savants que variés. Enfin, l'ogive arménienne, transportée en Occident, s'adapte aux principes et aux procédés de ce milieu nouveau.

« Devons-nous croire, demande M. Henri Focillon, à un modèle unique ou à des expériences multiples et parallèles sur des modèles divers, à une filiation en ligne directe, ou à un complexe ? Nous sommes très probablement en présence d'un de ces éléments orientaux qui ont si puissamment collaboré à la genèse de l'art du Moyen-Age chrétien et que nous retrouvons à la fois dans l'art de bâtir, dans la liturgie et dans l'iconographie. »

Quant à l'origine « immédiate » de l'ogive, elle est anglo-normande. « C'est de Normandie qu'elle passa dans le Domaine pour y déterminer un style qui, à son tour, sortit de son berceau pour se répandre au loin. »

Intervenant enfin dans le débat qui oppose, à propos de la vraie fonction de l'ogive, la thèse de Viollet-le-Duc — selon laquelle l'ogive est portante et détermine toute la structure gothique — et celle d'auteurs récents (parmi lesquels M. Pol Abraham) — qui représentent tout le système comme plastique pure — M. Henri Focillon rappelle que l'ogive fut avant tout une invention de maçon, et que l'architecte du Moyen-Age a pensé la cathédrale comme l'a pensée Viollet-le-Duc, mais c'est aussi pour être vue que l'ogive a été lancée sous les voûtes; ainsi, l'ogive est « valeur constructive, structurale et optique ».

Les problèmes du tracé, des membres complémentaires, de l'arc-boutant nous entraineraient trop loin. Je délaisse d'ailleurs bien des chapitres importants, riches en enseignements et en aperçus originaux, sur l'église et le décor romans, le premier art gothique, l'âge classique, la plastique monumentale et l'humanisme gothique, la peinture gothique aux XIIIe et XIVe siècles, l'irréalisme, le baroque gothique, ainsi que les pages que l'auteur consacre à Clans Sluter, Van Eyck, Van der Weyden, à l'expansion flamande, au graphisme germanique, aux persistances médiévales dans la peinture du *quattrocento* italien.

Je veux cependant signaler une théorie chère à M. Henri Focillon, qui, ayant établi la dépendance des faits, de la pensée et des formes, principalement architecturales, analyse avec subtilité les rapports des formes entre elles, l'influence de l'architecture sur la sculpture et la décoration, enfin l'incidence de la sculpture sur la peinture.

Dans un article récent de l'*Illustration*, l'auteur, citant Fouquet, Charonton, Nicolas Froment et le Maître de Moulins, écrivait : « Ces peintres voient en statuaires. Ainsi, tout le Moyen-Age se tient; et ses divers aspects, que nous croyons successifs, se retrouvent et se répètent comme les motifs d'une riche composition musicale. »

Une minutieuse illustration de cette thèse se retrouve dans l'*Art d'occident*, où M. Focillon montre que Jean Fouquet appartient avant tout au Moyen-Age français par les liens qui le rattachent directement à la sculpture monumentale, dans ses grands portraits tels que ceux de Charles VII et d'Etienne Chevalier.

Les artistes méridionaux témoignent aussi une fidélité remarquable à la tradition ancienne, en dépit des influences siennoises du flamand. Cette fidélité se révèle en particulier dans le *Couronnement de la Vierge*, de Charonton, daté de 1453, « qui se compose, comme un tympan, non pas, à vrai dire, selon le type iconographique fixé à Senlis, modifié à Notre-Dame de Paris, mais par une répartition des masses et des figures qui relève de l'ordre monumental. »

« On peut même affirmer, écrit M. Henri Focillon, que la conception en est toute romane, et non gothique, — et ce n'est pas là le trait le moins remarquable d'une œuvre qui confirme singulièrement ce que nous avons dit du « réveil » roman à la fin du moyen âge. Le long paysage de la Crucifixion, sur lequel repose l'ensemble, est un linteau. Au-dessus, Dieu le Père et le Christ, exactement symétriques et même superposables par repli, forment, par leur étroite union avec Marie, placée entre eux, un personnage triple que resserre le chiffre ornemental de l'ample manteau de la Vierge. De part et d'autre, les anges, les saints et les élus obéissent à la règle hiérarchique des proportions qui du linteau au tympan et du cadre à la partie centrale, accroît ou diminue la taille des personnages. Exemple encore mal compris de la résurrection des procédés anciens, tant de fois vérifié dans les églises du XVIe siècle. Ainsi, se trouve enrichie notre série des « peintres de tympans », par un retour en arrière qui dépasse le stade gothique du *Jugement dernier* de Beaune. Ainsi commence à se définir à nos yeux une lignée de maîtres qui se rattachent aux sculptures des églises et qui maintiennent dans leurs panneaux les règles des compositions d'architecture. »

Cette dernière citation contribuera sans doute à suggérer la diversité et la profondeur de cet ouvrage, riche et touffu comme la période qu'il évoque, et où la synthèse et l'analyse alternent et se pénètrent suivant un mode semblable à celui même de l'art, qui est aussi celui de la vie.

Abel VALABRÈGUE.